



L'émergence d'un discours féministe dans la fiction courte de Nathaniel Hawthorne (1832-1844) : l'écriture du devenir-femme

Linda Sahmadi

► To cite this version:

Linda Sahmadi. L'émergence d'un discours féministe dans la fiction courte de Nathaniel Hawthorne (1832-1844) : l'écriture du devenir-femme. Linguistique. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2015. Français. NNT : 2015CLF20024 . tel-01388777

HAL Id: tel-01388777

<https://theses.hal.science/tel-01388777>


Submitted on 27 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II
UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines
École doctorale Lettres Sciences Humaines et Sociales (ED 370)
Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (EA 1002)

**L'émergence d'un discours féministe dans la fiction
courte de Nathaniel Hawthorne (1832-1844) : l'écriture
du devenir-femme**



SAHMADI Linda Sabrina

Études anglophones

Sous la direction de
Mme Anne GARRAIT-BOURRIER et M. Rédouane ABOUDDAHAB

Soutenue publiquement le 04 décembre 2015

Membres du jury

Rédouane ABOUDDAHAB (co-directeur), Professeur des universités, Université du Maine, Le Mans

Anne GARRAIT-BOURRIER (directeur), Professeur des universités, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II

Claire MANIEZ (rapporteur), Professeur des universités, Université Stendhal, Grenoble 3

Taïna TUHKUNEN (rapporteur), Professeur des universités, Université d'Angers

*À ma mère, qui m'a permis d'accomplir mon devenir-femme, je dédicace ce travail d'une
partie de vie, notre accomplissement commun à toutes les deux.*

Les lettres doivent lui apporter du sang, et le sang lui donner la force de créer. Il ne cherche pas du tout une inspiration féminine, ni une protection maternelle, mais une force physique pour écrire.

Gilles Deleuze et Félix Guatarri, Kafka, pour une littérature mineure (Paris : Éd. de Minuit, 1975) 54

Il faut distinguer le combat contre l'Autre et le combat entre Soi. Le combat-contre cherche à détruire ou à repousser une force (lutter contre « les puissances diaboliques de l'avenir »), mais le combat-entre cherche au contraire à s'emparer d'une force pour la faire sienne. Le combat-entre est le processus par lequel une force s'enrichit, en s'emparant d'autres forces et en s'y joignant dans un nouvel ensemble, dans un devenir.

Gilles Deleuze, Critique et clinique (Paris : Éd. de Minuit, 1993) 165

Remerciements

Tout(e) doctorant(e) le sait, la thèse est une aventure longue et éprouvante. Éprouvante *car* longue. Heureusement, sur ce sentier battu, nous pouvons compter sur le soutien de personnes qui nous donnent le courage de poursuivre notre route. Mon cas n'est pas différent. Commencée en 2011 sous la direction de professeurs de l'Université de Nice Sophia Antipolis, ma thèse s'achève enfin, quatre ans plus tard. Je dois cet achèvement à l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II), ainsi qu'à son École doctorale, son service de scolarité, et au Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS, EA 1002), qui m'ont permis d'effectuer mon transfert de dossier l'année dernière dans de très bonnes conditions. Je remercie notamment Mesdames Stéphanie COLICHE, Siham OLIVIER et Dominique TORRISANI, qui m'ont guidée sur le chemin administratif de la fin de doctorat.

Je dois l'achèvement de ma thèse aussi, et surtout, à Madame le Professeur Anne GARRAIT-BOURRIER et Monsieur le Professeur Rédouane ABOUDDAHAB de l'Université du Maine. En effet, alors que j'étais littéralement perdue, ils ont fait preuve de compréhension et de confiance envers mes ressentis et capacités. Sans eux, ma thèse aurait été une orpheline administrative. Leur soutien a également donné à mon travail de recherches l'opportunité de trouver des parents intellectuels. En effet, les directives, remarques et conseils qu'ils ont pu me prodiguer lors de nos différents échanges, électroniques et téléphoniques depuis le mois d'octobre 2014, m'ont aidée à développer la réflexion que je présente dans cette thèse.

Je souhaiterais adresser ma reconnaissance à Madame le Professeur Claire MANIEZ (Université de Grenoble) et à Madame le Professeur Taïna TUHKUNEN (Université d'Angers), qui ont accepté de faire partie de mon jury de thèse et d'être les rapporteurs de mon travail.

Je voudrais également remercier le Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants (EA 6307) de l'Université Nice Sophia Antipolis dont je dépendais pendant mes trois premières années de thèse (2011-2014). J'ai en effet pu compter à plusieurs reprises sur le soutien financier et intellectuel de ce laboratoire, notamment pour le financement de mes très nombreux prêts entre bibliothèques, ainsi que celui de mes déplacements à l'étranger lors de mes participations à des colloques internationaux. Les

professeurs Madame Sylvie PUECH-BALLESTRA et Madame Odile GANNIER m'ont également témoigné leur confiance en acceptant mes contributions lors des deux derniers colloques doctoraux du laboratoire (2013 et 2014).

Je suis également reconnaissante envers l'École doctorale de l'Université de Nice Sophia Antipolis (ED LSHS 86), et à sa directrice, Mme Lucile CHANQUOY, qui ont validé mon parcours de formations doctorales (2011-2014).

Mes remerciements vont aussi à toute l'équipe du Service Central de Documentation de la Bibliothèque Lettres Henri Bosco de l'Université de Nice Sophia Antipolis. Tout au long de mon parcours universitaire, et notamment de mes années de thèse, j'ai pu compter sur le soutien matériel et humain de chacun des services, que ce soit les responsables de l'accueil ou ceux du Prêt entre Bibliothèque (PEB). Merci à Madame Catherine HADJOPOULOU, Jérôme, Julien, Amadou, Hugues, Christine, Serge, Pascal, Géraldine, Angela, André-Georges, Philippe, Anne-Marie, et Nirina.

L'on me pardonnera de réserver ces derniers mots à la personne qui a contribué, plus que quiconque, à faire de moi l'individu et la femme que je suis devenue. Remercier cette personne est en réalité un pâle témoignage de gratitude. Les mots ne pourront jamais véritablement refléter ni mon amour ni ma reconnaissance pour elle. Si Lacan dit que La femme n'existe pas, je peux vous affirmer pour ma part que, sans ma mère, « Linda » SAHMADI n'est pas toute. Je ne suis pas née « Linda », je le suis devenue grâce à la bienveillance de Madame Fatiha Belmahi SAHMADI.

Avertissements

1. Pour nos notes de bas de page ainsi que pour notre bibliographie, nous nous inspirons de la feuille de style MLA, et prenons la liberté d'en simplifier le format. Ainsi, lorsque nous citons un auteur, la première mention fera apparaître les informations bibliographiques complètes. Lors des occurrences suivantes du même ouvrage, nous ne mentionnerons plus que le nom de l'auteur. Lorsque nous consultons plusieurs ouvrages du même auteur, nous procéderons de la manière suivante : nous ne mentionnons le titre d'un premier ouvrage qu'une seule fois et sera sous-entendu pour toutes les autres occurrences successives sans aucune entrée interférante ; en revanche, les ouvrages auront systématiquement leur titre mentionné pour éviter tout malentendu lorsque plusieurs entrées intermédiaires, du même auteur ou non, apparaîtront. Le numéro du tome apparaîtra en italiques à la suite du titre le cas échéant. Pour certains articles de revues littéraires en ligne, nous ne disposons pas de numéro de page. Aucune référence de pagination n'apparaîtra : seule mention sera faite de l'accès « en ligne ». Enfin, nous utilisons la ponctuation française également pour les références anglophones. Dans l'exemple qui suit, « B » signifie « bibliographie » et « N » renvoie aux « notes de bas de page » :

e.g. : *B) – Beauvoir, Simone (de), Le Deuxième sexe. Tome 1. Paris : Gallimard, 1949.*

- ---, Le Deuxième sexe. Tome 2. Paris : Gallimard, 1949.

N) – Simone de Beauvoir, Le Deuxième sexe, tome 1 (Paris : Gallimard, 1949) 20.

- Beauvoir 25-26

- Bourdieu 15

- Beauvoir, Deuxième sexe 2 152

2. Toutes les citations insérées dans notre travail sont tirées des versions originales, à l'exception de l'ouvrage *Carnets américains* de Nathaniel Hawthorne. Par souci de commodité, nous avons en effet utilisé la traduction française de Françoise

CHARRAS. L'édition en question est la suivante : Nathaniel Hawthorne, *Carnets américains, 1835-1853*. Trad. CHARRAS, Françoise. Paris : J. Corti, 1995.

3. Dans notre travail, nous avons recours à l'expression « italiques de l'auteur » mentionnée entre parenthèses à la suite d'une citation. Cela signifie que c'est l'auteur de l'ouvrage cité qui est à l'origine du soulignement. En revanche, l'expression « nous soulignons » renvoie à nos propres soulignements.
4. Dans nos épigraphes, notre lecteur remarquera l'inversion des caractères typographiques : les titres sont en police normale, et les noms d'auteurs et autres informations sont en italiques. E.g. : *Gilles Deleuze*, Critique et clinique (*Paris : Éd. de Minuit, 1993*) 165

Liste des abréviations

Les abréviations que nous utilisons dans le travail se réfèrent aux sources primaires de notre corpus. Nous les utilisons sans guillemets ni italiques ni déterminants par souci de commodité lorsque ces abréviations apparaissent à la suite immédiate d'une citation. Voici une liste exhaustive classée par ordre alphabétique :

Les contes du corpus

Egotism	-« Egotism ; or, the Bosom Serpent » :	-« The Lily's Quest » : Lily Quest
		-« The Shaker Bridal » : Shaker Bridal
	-« Edward Fane's Rosebud » : Rosebud	-« The Man of Adamant » : Man of
Eleanore	-« Lady Eleanore's Mantle » : Lady	Adamant
		-« The Minister's Black Veil » : Black Veil
	-« Mrs Bullfrog » : Mrs Bullfrog	-« The New Adam and Eve » : New Adam
	-« Rappaccini's Daughter » : Rappaccini	and Eve
	-« Roger Malvin's Burial » : Malvin Burial	-« The Threefold Destiny » : Threefold
Beautiful	-« The Artist of the Beautiful » : Artist of	Destiny
		-« The Wedding-Knell » : Wedding-Knell
	-« The Birthmark » : Birthmark	-« Wakefield » : Wakefield
	-« The Gentle Boy » : Gentle Boy	-« Young Goodman Brown » : Goodman
	-« The Great Carbuncle » : Carbuncle	Brown

Liste chronologique des contes

Nous listons ci-après, dans leur ordre chronologique de publication, les contes de notre corpus primaire. Nous nous inspirons de la liste fournie à la fin du volume XI de l'édition du Centenaire (*The Snow-Image and Uncollected Tales*). Nous incluons, après chaque titre, le recueil ou la revue de la première publication, ainsi que les publications subséquentes (date et noms du recueil ou de la revue).

<u>1832</u>	« The Shaker Bridal » : <i>The Token ; Twice-Told Tales</i> , 1842
« Roger Malvin's Burial », <i>The Token ; Mosses from an Old Manse</i> , 1846	<u>1838</u>
« The Gentle Boy », <i>The Token ; Twice-Told Tales</i> , 1837	« The Threefold Destiny » : <i>American Monthly Magazine ; Twice-Told Tales</i> , 1842
<u>1835</u>	« Lady Eleanore's Mantle » : <i>United States Magazine and Democratic Review ; Twice-Told Tales</i> , 1842
« Young Goodman Brown », <i>New-England Magazine ; Mosses from an Old Manse</i> , 1846	<u>1839</u>
« Wakefield », <i>New-England Magazine ; Twice-Told Tales</i> , 1837	« The Lily's Quest » : <i>Southern Rose ; Twice-Told Tales</i> , 1842
<u>1836</u>	<u>1843</u>
« The Wedding-Knell », <i>The Token ; Twice-Told Tales</i> , 1837	« The New Adam and Eve », <i>United States Magazine and Democratic Review ; Mosses from an Old Manse</i> , 1846
« The Minister's Black Veil », <i>The Token ; Twice-Told Tales</i> , 1837	« The Birthmark », <i>Pioneer ; Mosses from an Old Manse</i> , 1846
<u>1837</u>	« Egotism ; or, the Bosom Serpent », <i>United States Magazine and Democratic Review ; Mosses from an Old Manse</i> , 1846
« The Man of Adamant », <i>The Token ; The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales</i> , 1852	<u>1844</u>
« Mrs Bullfrog », <i>The Token ; Mosses from an old Manse</i> , 1846	« The Artist of the Beautiful », <i>United States Magazine and Democratic Review ; Mosses from an Old Manse</i> , 1846
« The Great Carbuncle », <i>The Token ; Twice-Told Tales</i> , 1837	« Rappaccini's Daughter », <i>United States Magazine and Democratic Review ; Mosses from an Old Manse</i> , 1846
« Edward Fane's Rosebud », <i>Knickerbocker, or New York Monthly Magazine ; Twice-Told Tales</i> , 1842	

Liste des figures et tableaux

Liste des figures

<i>Figure 1: La pulsion scopique dans « The Birthmark »</i>	144
<i>Figure 2: Le triangle scopique dans « The Birthmark »</i>	144
<i>Figure 3: Les franchissements de frontière dans « The Birthmark »</i>	207
<i>Figure 4: Les franchissements de frontière dans « The Birthmark » (suite)</i>	208
<i>Figure 5: Les franchissements de frontière dans « The Birthmark » (suite)</i>	208
<i>Figure 6: Le vel d'Aylmer : la dialectique de l'idéal féminin</i>	340
<i>Figure 7: Le vel d'Aylmer (suite)</i>	340
<i>Figure 8: Le vel de Georgiana : la dialectique de la tache</i>	342
<i>Figure 9: Le vel de Georgiana (suite)</i>	342
<i>Figure 10: Les effets du discours mineur de Catharine dans « The Gentle Boy »</i>	417

Liste des tableaux

<i>Tableau 1: Qualifications de la tache par le narrateur dans « The Birthmark »</i>	152
<i>Tableau 2: Qualifications de la tache par Aylmer dans « The Birthmark »</i>	154
<i>Tableau 3: Qualifications de la tache par Georgiana dans « The Birthmark »</i>	157
<i>Tableau 4: Qualifications de la tache par des sources énonciatives anonymes dans « The Birthmark »</i>	159
<i>Tableau 5: « Lady Eleanore's Mantle », l'héroïne e(s)t la pestilence</i>	249

Table des matières

Remerciements	i
Avertissements.....	iii
Liste des abréviations.....	v
Liste chronologique des contes.....	vi
Liste des figures et tableaux	vii
Table des matières	viii
Introduction	1
Partie première. Portraits de femmes et fascination du féminin chez Nathaniel Hawthorne	62
Introduction.....	63
Chapitre premier.....	65
Typologies et codes du féminin hawthornien	65
Typologies féminines essentialistes	66
L'« ordinaire » hawthornien comme héritage des traditions essentialistes	69
Les prénoms et noms féminins : marqueurs du patriarcat puritain.....	73
Les codes masculins de la beauté physique féminine.....	89
La beauté esthétique comme métaphore de la rébellion hawthornienne contre les codes de la domination masculine.....	103
Les qualités morales traditionnelles de la femme.....	117
Chapitre deuxième.....	128
Corps de(s) femmes, regards d'hommes : corps perçu, corps dominé.....	128
La domination masculine du corps féminin	133
L'expérience de l'autre-femme : solipsisme masculin, pulsion scopique et aliénation de la femme	141
La phénoménologie hawthornienne : de la sensation à la connaissance, ou l'essence de la femme en question	164
Partie deuxième. Socialisation et non-symbolisation du féminin.....	185
Introduction.....	186
Chapitre premier.....	190
La femme des contes : corps social, corps sexuel, corps imaginé	190
Quelques définitions.....	190
Typologies du féminin : les lieux de l'héritage essentialiste ou la « socialisation du biologique » à son apogée.....	198
Corps de la femme et corps social : l'amorce de la révolte hawthornienne contre la socialisation du féminin	217
Corps sexuel et corps imaginaire de la femme : la rébellion hawthornienne	256
Chapitre deuxième.....	282
La mise en texte du féminin hawthornien : le corps textuel de la femme	282

Le paratexte : le hors-lieu du féminin hawthornien.....	283
La littéralisation du figuré : un féminicide au service du proto-féminisme	290
Partie troisième. Les figures féminines hawthorniennes : l'affirmation d'une minorité américaine	299
Introduction.....	300
Chapitre premier.	304
Révision du mythe fondateur : le féminisme ambigu de Hawthorne	304
L'intertexte biblique comme féminisation du mythe du féminin	306
Le mythe de la femme déchue à révoquer : la nouvelle eve ou l'anti-puritanisme de hawthorne.....	307
La permanence des clichés essentialistes : le palimpseste biblique comme limite du féminisme hawthornien	328
Chapitre deuxième.	334
Le « devenir-femme » ou la féminisation du texte hawthornien	334
L'affirmation d'une conscience du féminin	336
Le corps de la femme et la pulsion de mort : la destruction du féminin.....	336
Connaître le féminin.....	353
La constitution d'une littérature mineure : l'allégorie comme genre littéraire au service de la défense du mineur hawthornien.....	360
La féminisation de la fiction hawthornienne : donner voix au chapitre féminin	404
Conclusion.....	421
Index des noms propres.....	438
Index des Contes	439
Index des mots-clefs.....	440
Bibliographie.....	442
A. Sources primaires.....	442
Les romans, achevés et inachevés.....	442
<i>Centenary Edition</i>	442
Autres éditions.....	442
Éditions françaises	443
Les contes.....	443
<i>Centenary Edition</i>	443
Autres éditions.....	443
Éditions françaises	444
Les carnets, correspondances, <i>sketches</i> et autres histoires	444
<i>Centenary Edition</i>	444
Autres éditions.....	445
Éditions françaises	445
B. Sources secondaires (1)	445
Les biographies.....	445
Les monographies.....	446
Sur la fiction hawthornienne	446
Sur les romans de Nathaniel Hawthorne	447
Sur les contes de Nathaniel Hawthorne.....	448
Les revues et autres articles.....	448
Sur la fiction hawthornienne	448
Sur les romans de Nathaniel Hawthorne	451
Sur les contes de Nathaniel Hawthorne.....	455

Les <i>Reviews</i>	457
Sur Nathaniel Hawthorne	457
D'ouvrages critiques.....	457
C. Sources secondaires (2)	458
Les monographies.....	458
Les revues et autres articles	463
D. Thèses.....	465
E. Webographie et multimédia.	466
Documentaires vidéographiques et iconographiques.....	466
Webothèque : textes intégraux, critiques et autres médias.....	466
Site officiel de la <i>Nathaniel Hawthorne Society</i>	467
Le forum du scientifique « Hawthorne in Salem » : http://www.hawthorneinsalem.org/	467

Introduction

Kafka disait que dans une littérature mineure, c'est-à-dire de minorité, il n'y a pas d'histoire privée qui ne soit immédiatement publique, politique, populaire : toute littérature devient « l'affaire du peuple » et non d'individus exceptionnels. La littérature américaine n'est-elle pas mineure par excellence, en tant que l'Amérique prétend fédérer les minorités les plus diverses, « Nation fourmillante de nations » ?

Deleuze, Critique 76

Parler de femmes lorsque l'on étudie un écrivain comme Nathaniel Hawthorne demande de manière presque logique et nécessaire de remonter dans le passé de l'individu pour tenter de comprendre leur omniprésence, de scruter les marques qu'elles ont laissées sur l'esprit de l'écrivain, comme des juges fanatiques qui scrutent scrupuleusement le corps d'une femme accusée de sorcellerie à Salem (Cf. figure page de couverture : « Examination of a Witch¹ »²). Et l'on ne se trompe pas puisque l'auteur salémitte fut entouré dès son plus jeune âge de femmes qui allaient, consciemment et inconsciemment, modeler une partie de son imagination. En effet, la place qu'occupent Madame Hawthorne, sa mère, Elizabeth et Louisa, ses deux sœurs, ainsi que la famille maternelle de l'auteur, devait servir d'estampe à ses configurations fictives. Rares sont ses écrits qui ne mettent pas en scène une femme, qu'elle soit sur le devant de l'estrade, ou simple « accessoire » diégétique. Tout se passait comme si Hawthorne ne pouvait se résoudre à imaginer, au sens littéraire du terme, un monde sans femme(s).

L'homme ne veut pas être femme, mais il rêve d'envelopper en lui tout ce qui est, et donc aussi cette femme qu'il n'est pas : dans le culte qu'il rend à sa mère, il tente de s'approprier ses richesses étrangères. Se reconnaître fils de sa

¹ Thompkins H. Matteson, 1853. Propriété de Peabody Essex Museum, Salem, MA. Une légende possible de cette illustration pourrait être : « On the Monday following Lawson's sermon, the fourth person to be arrested, Martha Cory of Salem village, was examined by Hawthorne and Corwin before a throng of several hundred in the village meetinghouse. », Paul Boyer et Stephen Nissembaum, *Salem Possessed : the Social Origins of Witchcraft* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1974) 5

² Nous avons pris la liberté de modifier l'image en question : elle se profile ainsi en filigrane, « derrière le texte », « sous » le texte, tout comme la vision proto-féministe de Nathaniel Hawthorne se laisse appréhender sous le palimpseste d'une écriture aux apparences de conformité aux traditions patriarcales de domination masculine. Le Discours mineur du féminin chez Hawthorne doit se rechercher *derrière*, et même *sous* les lignes du Discours majoritaire de la féminité conventionnelle. [Nous reconnaissons ici avoir été inspirée par Antoine Traisnel, qui avait utilisé un procédé informatique similaire pour l'illustration de sa thèse de doctorat sur l'allégorie chez Hawthorne.]

*mère, c'est reconnaître sa mère en lui, c'est intégrer la féminité en tant qu'elle est liaison à la terre, à la vie, au passé.*³

Hawthorne, par ce lien à la mère, s'enveloppe d'une féminité qui va se répandre dans son imagination pour traverser ses pages et les « envelopper » dans le manteau de « cette femme qu'il n'est pas ».

Un autre élément notoire est le rôle qu'a pu jouer Salem, sa ville natale, dans sa construction intellectuelle et morale du féminin. Notre introduction s'annonce ainsi comme le lieu adéquat pour esquisser un tableau familial, un retour sur la vie personnelle d'un auteur qui n'a jamais réussi à se défaire de l'emprise hypnotique du lieu emblématique de l'histoire américaine qu'est Salem. Cette ville est le lieu du féminin, là où l'hégémonie masculine a atteint son point de culmination dans son processus de refoulement du féminin en en faisant une structure mentale réduite à un agrégat d'images figées et rassurantes pour l'autorité puritaine. La nouvelle « Young Goodman Brown », publiée très tôt dans la carrière de Nathaniel Hawthorne, purge le passé du fanatisme meurtrier que Nathaniel Hawthorne a ressassé dans sa fiction, comme s'il cherchait à se déculpabiliser. Le vieil homme au bâton, incarnation, s'il en est, du diabolisme ambiant qui circulait à Salem et que le juge Hawthorne a tenté d'exorciser, révèle à Young Goodman Brown :

"[...] I have been as well acquainted with your family as with ever a one among the Puritans; that's not trifle to say. I helped your grandfather, the constable, when he lashed the Quaker woman so smartly through the streets of Salem; and it was I that brought your father a pitch-pine knot, kindled at my own hearth, to set fire to an Indian village, in King Philip's war. They were my good friends, both; and many a pleasant walk have we had along this path, and returned merrily after midnight. I would fain be friends with you for their sake." [Goodman Brown ; 1987 ; 67⁴]

Les ancêtres de Young Goodman Brown, qui sont la projection de ceux de Nathaniel Hawthorne, font preuve d'une hypocrisie morale et sociale qui tout à la fois horripilent et n'étonnent pas la nouvelle génération, comme le confesse le héros :

"If it be as thou sayest," replied Goodman Brown, "I marvel they never spoke of these matters; or, verily, I marvel not, seeing that the least rumor of

³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, tome I (Paris : Ed. du Minuit, 1949) 277

⁴ Les références aux contes se feront comme suit : [abréviation du conte ; recueil ; page]. Ainsi, [Goodman Brown ; 1987 ; 67] signifie qu'il s'agit de la page 67 de la nouvelle « Young Goodman Brown » publiée dans l'ouvrage James McIntosh (ed.) *Nathaniel Hawthorne's Tales* (New York : A Norton Critical Edition, 1987). Pour les références aux volumes IX et X de l'édition du centenaire, nous utiliserons l'abréviation « CE » pour « Centenary Edition » et « IX » ou « X » pour le numéro du volume correspondant.

the sort would have driven them from New England. We are a people of prayer, and good works to boot, and abide no such wickedness.” [Goodman Brown ; 1987 ; 67]

La réaffirmation par le héros de Hawthorne de la bonne conscience de ses ancêtres ne fait que renforcer la force de vérité que les propos du vieil homme révèlent à la lumière de la forêt nocturne, comme si la révélation souffrait d’être exposée au grand jour. Hawthorne s’insurge contre une volte-face morale dont se rendent coupables les notables de la communauté puritaine de Salem, alors qu’ils ont le devoir d’en garantir la moralité et la justice. Sa fiction sera ainsi le lieu d’une purgation, d’une tentative de démanteler les constructions contradictoires du féminin qui ont permis aux détenteurs de l’autorité politique, religieuse, sociale et morale, d’asseoir leur pouvoir sur la femme. Par « pouvoir », nous voulons dire

« le Pouvoir », comme ensemble d’institutions et d’appareils qui garantissent la sujétion des citoyens dans un État donné. Par pouvoir, [nous entendons] un mode d’assujettissement, qui, par opposition à la violence, aurait la forme de la règle. Enfin, [nous entendons] un système général de domination exercée par un élément ou un groupe sur un autre, et dont les effets, par dérivations successives, traverseraient le corps social tout entier.⁵

Par « morale », nous entendons « un ensemble de valeurs et de règles d’action qui sont proposées aux individus et aux groupes par l’intermédiaire d’appareils prescriptifs divers, comme peuvent l’être la famille, les institutions éducatives, les Églises, etc⁶ ».

Le lieu des sorcières qu’est Salem configure ainsi le destin féministe de Nathaniel Hawthorne, comme s’il était prédestiné à sauver la femme du puritanisme dictatorial. Dans leur ouvrage intitulé *Salem Possessed : The Social Origins of Witchcraft*, Paul Boyer et Stephen Nissebaum remarquent que les jeunes filles se réunissaient souvent en petits groupes pour discuter de leur vie future : celle-ci tournait principalement autour de leur futur mari, et de ce qui les attendait dans leur nouvelle vie. Ainsi, lors d’un de leurs rassemblements informels, l’une des filles « devised a primitive crystal ball [...] and received a chilling answer: in the glass there floated “a specter in the likeness of a coffin”⁷ ». Ainsi, la vision d’un destin funèbre transforma leur curiosité première en une panique existentielle ineffable.

⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1* (Paris : Gallimard, 1976) 121

⁶ Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 2* (Paris : Gallimard, 1984) 2

⁷ Boyer et Nissebaum 1. Ce témoignage est, nous disent les auteurs, apparemment tiré des aveux de Sarah Cole récoltés dans l’ouvrage de John Hale, *A Modest Enquiry into the Nature of Witchcraft, and How Persons Guilty of That Crime May Be Convicted : And the Means Used for Their Discovery Discussed, Both Negatively and Positively, According to Scripture and Experience* (Boston, 1702).

Leur « sorcellerie » était peut-être la seule solution pour échapper à ce sort mortel. L'ironie du sort a voulu que leurs vies se terminent tragiquement dans l'un ou l'autre des cas. La mort symbolique annoncée dans leur boule de cristal présage la mort sociale et physique qui attendait ces femmes qui se laissaient aller à la sorcellerie comme moyen de fuir leur quotidien atrophiant. Dans sa fiction, Hawthorne va donc tenter de rejouer la tragédie du destin féminin qui prend ses racines dans la terre de discrimination superstitieuse qu'est Salem.

Si le mariage de Nathaniel Manning Hawthorne et Sophia Palmer Peabody est si souvent pris comme exemple de bonheur conjugal, à commencer par leur propre fils dans sa biographie en deux volumes intitulée *Nathaniel and His Wife. A Biography* (1884), il est avant tout un repère important dans la fiction de Hawthorne dans la mesure où cette dernière a pris un tour différent, ou du moins, une direction vers une dualité féminine plus affirmée et plus complexe. William Heath le souligne d'ailleurs dans son article « The Power of Passion : Hawthorne's Tales of Thwarted Desire » :

*In the two years following his marriage to Sophia in 1842, Hawthorne wrote four related stories about the conflict between ideal beauty and earthly desire. Although these tales expose the inadequacy of his aesthetic assumptions and his incapacity to accept women as passionate flesh-and-blood creatures, Hawthorne is reluctant to acknowledge the truths they dramatize. Instead he writes apologetics for his tendency to spiritualize and idealize women and the world. Phallic anxiety and a fear of being touched are prominent motifs in all four stories. Passion is seen as so powerful a force that any contact with the feminine is intolerably charged.*⁸

Le mariage semble avoir ouvert Nathaniel Hawthorne à une réalité jusqu'ici esquivée, celle de la sexualité de la femme. Celui qui ne côtoyait que des femmes littéralement ou symboliquement vierges, à l'image de ses sœurs ou encore de sa mère veuve⁹, devait alors accepter que la femme, parangon de pureté et chasteté, était aussi un être physique, ancré dans la corporéité humaine avec tout ce que cela implique. Cela explique pourquoi Hawthorne semble réticent à décrire deux corps masculin et féminin se toucher. Dans « The Threefold Destiny », l'effleurement des bras du héros et de la jeune femme se fait fortuitement : « Yet, as his arm casually touched that of a young woman, who was wending her way to an evening

⁸ William Heath, « The Power of Passion : Hawthorne's Tales of Thwarted Desire », *Cortland Review* 3 (1998) : en ligne

⁹ La virginité symbolique renvoie au veuvage de sa mère qui, ayant perdu son mari précocément, est redevenue une vierge, symbolique donc, dans la mesure où elle n'eut plus de relations sexuelles avec des hommes. La virginité littérale, quant à elle, s'applique aux sœurs de Hawthorne, Louisa et Elizabeth, qui restèrent des vieilles filles pendant toute leur vie.

lecture, she started, and almost uttered a cry » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 473]. Si rapprochement des corps il y a, il ne peut se faire que sur le mode de la fantaisie, comme dans ce passage où Ralph Cranfield imagine la jeune fille visionnaire (« visionary maid ») prenant la forme d'une jeune fille mystérieuse (« shadowy maid ») qui « had stolen to his bedside, and laid her finger on the scintillating heart » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 477].

Le cri, contenu par Faith Egerton, sera exprimé par Beatrice. Il n'est que de se souvenir comment Beatrice Rappaccini fuit presque avec violence l'embrassade de Giovanni Guasconti, héros de la nouvelle « Rappaccini's Daughter » (publiée en 1844 dans le numéro de décembre de la *United States Magazine and Democratic Review*¹⁰, et republiée en 1846 dans *Mosses from an Old Manse*). L'embrassade est ici décrite en termes métaphoriques, et même métonymiques, puisqu'en réalité, l'étudiant italien souhaite toucher l'arbuste magnifique qui trône au centre du jardin de Rappaccini, comme emblème fort de la féminité virginale dont Beatrice se fait la jalouse protectrice :

He made a step towards the shrub with extended hand; but Beatrice darted forward, uttering a shriek that went through his heart like a dagger. She caught his hand and drew it back with the whole force of her slender figure. Giovanni felt her touch thrilling through his fibres.

“Touch it not!” exclaimed she, in a voice of agony. “Not for thy life! It is fatal!”

Then, hiding her face, she fled from him and vanished beneath the sculptured portal. [Rappaccini ; 1987 ; 200]

La symbolique phallique introduite par la comparaison du cri à une dague n'échappera pas à la lecture psychanalytique que l'on peut faire de ce passage où la connotation sexuelle est, il est vrai, indéniable. C'est d'ailleurs la présence d'images (au sens littéraire) sexuelles qui, d'une certaine façon, doit atténuer la portée métaphysique que certains critiques, comme Lois A. Cuddy, veulent attribuer à la relation Giovanni-Beatrice :

According to Giovanni, Beatrice wavers between being a spiritual ideal and a physical terror whose sensuality torments him. Thus, as there is no sexual contact between the “lovers,” for their communion is on a metaphysical plane,

¹⁰ Nous aurons recours à la liste, alphabétique et chronologique, des contes publiés par Hawthorne située en fin du volume XI de l'édition du centenaire : Nathaniel Hawthorne, *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne. Volume XI. The Snow-Image, and Uncollected Tales* (Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1974) 479-488

*so too Giovanni cannot touch Beatrice and alternates between fearing and idealizing her.*¹¹

L'absence de « contact sexuel » n'exclut pas la présence en filigrane d'un désir sexuel. Son assouvissement importe finalement peu pour Hawthorne¹² ; l'important, c'est qu'il soit justement là, comme un fantôme que personne ne verrait mais dont tous connaîtraient et ressentiraient l'existence au plus profond d'eux. Le désir sexuel, c'est une cicatrice qui est l'incarnation de la libido qui ne veut pas s'avouer. Le corps trahit « cet organe » invisible. Concernant la scarification corporelle, Lacan explique :

*une des formes les plus antiques à incarner, dans le corps, cet organe irréal [la libido], c'est le tatouage, la scarification. L'entaille a bel et bien la fonction d'être pour l'Autre, d'y situer le sujet, marquant sa place dans le champ des relations du groupe, entre chacun et tous les autres. Et en même temps, elle a de façon évidente une fonction érotique que tous ceux qui en ont approché la réalité ont perçue.*¹³

Les héros seront amenés à confronter leur propre désir incarné dans le corps de femme, objet et sujet de leur désir¹⁴. La relation qui unit Hawthorne à sa femme n'échappe pas à la réalité sexuelle, et l'érotisation du corps féminin dans sa fiction semble une exacerbation de son propre désir pour sa femme.

Celle qu'il surnommait sa « petite femme », sa « colombe » – comme une dernière tentative élaborée par Hawthorne pour retenir son épouse dans la sphère de l'enfance non souillée, ou encore celle de la spiritualité – allait pourtant combler les attentes maritales de celui qui avait fait le pari avec son ami Jonathan Cilley de se marier dans les dix ans après leur obtention de diplôme à Bowdoin. Il a pu s'épanouir dans une relation idyllique qui, paradoxalement, n'allait pas adoucir la crudité sarcastique de certains de ses récits, selon Joan D. Hedrick :

¹¹ Lois A. Cuddy, « The Purgatorial Gardens of Hawthorne and Dante : Irony and Redefinition in "Rappaccini's Daughter" », *Modern Language Studies* 17 (1987) : 45

¹² Concernant cette absence de contact sexuel, Hawthorne se conforme en réalité à l'attitude généralisée de pudeur qui caractérisait toute la littérature américaine, et notamment celle du XIXe siècle. En effet, à l'exception de Walt Whitman, qui abordait ouvertement le corps érotique de la femme, les écrivains américains se démarquaient par une retenue symptomatique en matière de sexualité féminine. Il faudra attendre les années 1920 avec des auteurs comme Ernest Hemingway pour assister à une progressive transgression des codes sexuels puritains.

¹³ Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris : Seuil, 1973) 230

¹⁴ Bien sûr, depuis la psychanalyse, nous savons que l'être humain est à la fois objet et sujet de désir, non seulement du désir de l'autre, mais aussi de son désir propre. Les héros chez Hawthorne ne reconnaissent pas cette double dualité du désir, et ferment aux figures féminines les portes de leur désir d'elles-mêmes.

Hawthorne's contemporaries judged his marriage to be a model of domestic bliss and wondered how he came to write his lurid tales. In this closely argued study, T. Walter Herbert proposes that Hawthorne's "hell-fired" tales reflect psychosexual tensions that the Victorian middle-class family papered over with a false ideal.¹⁵

Il existerait donc un paradoxe dans l'écriture de Nathaniel Hawthorne, et plus précisément, son imaginaire et sa vision lugubres et obscures, un paradoxe qui contredit quelque peu sa supposée allégeance à la tradition puritaine. En effet, nous sommes consciente de l'existence d'un fossé non négligeable entre, d'un côté, ce qui est dénoté dans le texte de ses écrits, et, de l'autre, ce qui est insinué au travers du miroir de mots tangibles qui constituent le contexte fictionnel : telle serait la contradiction en question. En réalité, la vie conjugale de Nathaniel Hawthorne est souvent prise comme point de comparaison, voire comme point de repère de la cohérence – thématique, morale, religieuse, socio-politique, psychologique – de son œuvre. Le rapprochement biographie-écriture a été effectué par T. Walter Herbert. L'univers fictionnel né de l'esprit de Hawthorne l'écrivain est ainsi le produit d'une imagination active et d'une expérience réelle, ancrée dans le quotidien de Nathaniel¹⁶ l'homme.

Qu'il s'agisse de sa mère, de ses sœurs, de sa ville natale ou de son épouse, l'écriture hawthornienne¹⁷ n'échappe pas à la vie, et le terme « biographie » prend ainsi tout son sens : c'est littéralement l'écriture (graphie) de sa vie (bio) que Hawthorne s'amuse à (dé)voiler au travers de ses contes et *romances*. Hawthorne était notamment conscient de la chance qu'il avait d'être né homme. Son fils le remarque avec perspicacité :

Nathaniel, two years younger than Elizabeth and four years older than Louisa, had the advantage, in the first place, of being a boy. He could go out in the streets, play with other boys, fight with them, make friends with them.¹⁸

Hawthorne a pu ainsi, contrairement à ses sœurs, bénéficier de cette identité sexuelle qui allait, sinon lui ouvrir les portes de la société, du moins ne pas les lui fermer. Et même la

¹⁵ Joan D. Hedrick, « Angel in the House », rev. of Walter T. Herbert, « "Dearest Beloved" : The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family », *The Women's Review of Books* 10 (1993) : 26-27

¹⁶ Nous faisons ici une distinction nominative entre, d'une part, « Nathaniel » l'individu privé, et, d'autre part, « Hawthorne », la figure publique. Ainsi, chaque fois que nous utiliserons le prénom de l'écrivain, cette distinction sera la motivation de cette « familiarité » apparente, héritée des critiques anglo-saxons.

¹⁷ Nous aurons souvent recours à cet adjectif pour éviter la répétition du patronyme de notre auteur. Il viendra ainsi qualifier des termes comme « héros/héroïnes », « contes », « écrits », « corpus », « pensée », « fiction », « version », ou encore « écriture ». Nous sommes toutefois consciente de la lourdeur de ce néologisme, et essaierons, autant que possible, d'en faire un usage modéré.

¹⁸ Julian Hawthorne, *Nathaniel Hawthorne and His Wife : A Biography, volume I* (Boston : Houghton Mifflin and Company, 1884) 5-6

vie monotone de la sphère familiale à la suite du décès du père en mer n'a pas réussi à atrophier l'imagination de Hawthorne. Julian note à propos de l'attitude solitaire de la mère de Nathaniel :

Such behavior on the mother's part could not fail to have its effect on the children. They had no opportunity to know what social intercourse meant; their peculiarities and eccentricities were at least negatively encouraged; they grew to regard themselves as something apart from the general world. It is saying much for the sanity and healthfulness of the minds of these three children [Elizabeth, Nathaniel, Louisa], that their loneliness distorted their judgment, their perception of the relations of things, so little as it did.¹⁹

Il n'est qu'à voir le goût prononcé que Hawthorne développe pour l'obscurité et l'abscondité de l'existence humaine, qui se retrouvent esquissées dans chacune de ses histoires, au premier rang desquelles figure la sienne propre. Pour ce qui est de son mariage à proprement parler, le bonheur dans la sphère réduite de l'intimité domestique ne semble pas avoir stérilisé sa créativité littéraire. Si l'on en croit Julian Hawthorne, il apparaîtrait même que le contraire fut vrai. *Parce qu'il était heureux dans sa vie privée, et parce que Sophia emplissait son quotidien d'une douce et bénéfique influence*, Nathaniel Hawthorne pouvait concevoir tout le malheur et toute la misère du monde, un lot dont il était, grâce à son épouse, libéré et exempté. Bien sûr, Nathaniel et Sophia ne vivaient pas uniquement d'amour et de romantisme ; des soucis financiers comptaient, à une certaine époque, beaucoup dans leurs considérations matérielles quotidiennes. Mais, même dans ces conditions de relative pauvreté, l'esprit créatif de Nathaniel Hawthorne n'était pas complètement atrophié. Même lorsqu'il occupait son poste au Bureau des Douanes de Salem²⁰, Hawthorne reconnaît que la remémoration de la douceur angélique de son épouse pouvait contrebalancer l'aphasie créative dont il souffrait alors.

Dans un contexte de complémentarité entre les deux époux, quelle place occupe la sexualité conjugale dans la construction du féminin par Hawthorne ? Serait-elle à l'origine d'un processus d'idéalisation de la femme ou, au contraire, d'une prise de conscience de l'absolue dualité de cet être que Freud, dans un mouvement de reconnaissance tragique de la destinée féminine, a surnommé le « continent noir » de l'humanité ? Douglas Anderson, dans

¹⁹ Julian Hawthorne 5

²⁰ Nous renvoyons notre lecteur, entre autres, au chapitre cinq de l'ouvrage de Hubert H. Hoeltje, *Inward Sky : the Mind and Heart of Nathaniel Hawthorne* (Durham, North Carolina : Duke University Press, 1962), et notamment aux pages 158 à 168, mais également au chapitre intitulé « Port-Admiral » de l'ouvrage biographique d'Arlin Turner, *Nathaniel Hawthorne : a Biography* (New York : Oxford University Press, 1980) 118-129.

son compte-rendu de l'ouvrage de T. Walter Herbert, *Dearest Beloved : The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family* paru en 1993, a raison de souligner l'importance de la correspondance des époux pendant la période de fiançailles, au cours de laquelle l'écrivain ne camouflait aucunement ses sentiments amoureux et passionnés pour celle qu'il considérait comme sa meilleure moitié. Hawthorne semble ainsi se plier à une image quelque peu stéréotypée, réminiscente de la figure de l'ange du foyer, tout en se laissant aller à une franche et sincère exhibition d'un amour qui, de l'aveu des intéressés mêmes, naquit d'un véritable coup de foudre.

Les relations entre les hommes et les femmes étaient rigideusement codées, et subissaient encore le poids moral d'un puritanisme ambiant dont a indéniablement hérité Nathaniel Hawthorne. Ce serait ainsi dans cet héritage qu'il faudrait creuser la piste d'une idéalisation de la femme. Mais qui dit creuser dit qu'il existe tout un souterrain, peu exploré, où se tapissent tous les non-dits et les interdits qui ont pourtant nourri, inconsciemment ou non, l'imaginaire hawthornien. Ainsi, le terrain invisible, caché à l'œil nu, est un amalgame de plusieurs terreaux : l'un physique, l'autre métaphorique, un autre encore psychanalytique. De ce fait, nous pouvons dire que la fiction courte de Hawthorne fonctionne sur le mode de la mosaïque. Dans chaque conte, l'écrivain traite un aspect de la question du discours féminin. Dans l'un il privilégie l'aspect artistique, dans un autre le politique, dans un autre encore le religieux, le phénoménologique, le psychanalytique. Toutes ces pièces forment la mosaïque qu'est le Discours du féminin. Là réside véritablement l'*Ars poetica* de Hawthorne. Cela expliquera d'ailleurs, d'un point de vue méthodologique, certaines tendances, de notre part, à nous concentrer, pour certains points précis, sur un, voire deux contes. Notre monocentrisme analytique découle logiquement de l'approche fragmentée que l'auteur privilégie tout au long de sa carrière de nouvelliste.

Notre tâche sera alors de discerner la proportion de ces différents éléments, et de comprendre comment ils se répondent pour finalement former une idéologie qui n'est pas tout à fait féministe, mais s'en rapproche grandement, une idéologie que nous appelons plutôt « politique²¹ », et que nous tenterons de définir dans notre troisième et dernière partie.

Pour l'heure, nous souhaiterions prendre le temps d'illustrer notre propos sur la relation Nathaniel-Sophia en citant quelques entrées de ses *Carnets américains*, où il consignait

²¹ Dans les pages qui suivent, nous pouvons également utiliser les termes « vision » et « approche ». Sauf contexte différent, ces vocables auront la signification que nous attribuons au terme « politique », et seront interchangeables.

chacune de ses pensées intimes, chacun de ses sentiments, et, aussi, chacune de ses idées à développer, éventuellement, dans des écrits futurs. D'abord, lisons ces passages où son romantisme amoureux transparaît dans chaque mot retranscrit :

Lundi 15 août [1842]

Puis ma chère petite femme vint se blottir sur la poitrine de son époux et s'endormit doucement, je l'espère, car c'est une femme aimée – ce qui est plus que l'on ne saurait dire de toutes les femmes mariées dans ce bas monde. Plaise au Ciel que Mme Hillard ait passé une bonne nuit de repos dans notre chambre d'amis, mais j'ai du mal à croire que son sommeil fut aussi doux que celui de mon lit. La nuit passa rapidement et s'en fut, et le matin se leva, gris et morose, ce qui m'eût attristé si mon rayon de soleil n'avait brillé en mon cœur, le réchauffant et l'illuminant de sa clarté.²²

L'incipit de la nouvelle « The Lily's Quest » semble décrire l'atmosphère d'amour qui régnera chez les Hawthorne²³ :

Two lovers, once upon a time, had planned a little summer-house, in the form of an antique Temple, which it was their purpose to consecrate to all manner of refined and innocent enjoyments. There they would hold pleasant intercourse with one another, and the circle of their familiar friends; [...] there all pure delights were to cluster like roses among the pillars of the edifice, and blossom ever new and spontaneously. [Lily Quest ; CE, IX ; 442]

Dans l'entrée du journal intime citée plus haut, nous remarquons, en passant, que Nathaniel Hawthorne n'hésite pas à donner un détail de sa vie intime – le confort de la nuit passée dans son lit conjugal – alors même que son langage combine une littéralité et une métaphoricité qui, selon nous, font de ses carnets une mine d'informations pour celui qui cherche à déceler, dans les écrits fictifs, la part de non-dit²⁴ sur laquelle nous allons nous pencher plus tard. En effet, il nous semble que mentionner, dans le même paragraphe, le lit conjugal, la « bonne nuit de repos » et le « rayon de soleil » qui réchauffe et illumine le cœur de Nathaniel relève d'un tour de main stylistique qui caractérise son écriture dans son ensemble. Mêler le littéral et le figuré pour suggérer l'existence d'une « ligne de fuite », pour

²² Nathaniel Hawthorne, *Carnets américains*, Françoise Charras (trad.), (Paris : J. Corti, 1995) 426

²³ Nathaniel Hawthorne rencontre Sophia pour la première fois en 1838, date à laquelle a été publiée « The Lily's Quest ».

²⁴ En réalité, ce que nous entendons par « non-dit » correspond bien, dans le langage critique, au « dit », c'est-à-dire à ce qui est justement sous-entendu, insinué, tu. Dans notre travail, l'opposition « dit/non-dit » ne correspond donc pas à cette dichotomie inversée : le « non-dit » s'applique à ce qui est absent du texte produit.

reprendre la terminologie de Deleuze, permet à l'écrivain de passer le crible de la censure puritaine tout en conservant ce qui aurait dû être censuré par cette même autorité :

Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres. Le plan de consistance (grille) est le dehors de toutes les multiplicités. La ligne de fuite marque à la fois la réalité d'un nombre de dimensions finies que la multiplicité remplit effectivement ; l'impossibilité de toute dimension supplémentaire, sans que la multiplicité se transforme suivant cette ligne ; la possibilité et la nécessité d'aplatir toutes ces multiplicités sur le même plan de consistance ou d'extériorité, quelles que soient leurs dimensions.²⁵

Comment ne pas lire ce rayon de soleil comme la métaphorisation du rapport sexuel où l'organe phallique masculin a pu jouir de la chaleur vaginale d'une femme aimée, heureuse de recevoir son mari en son fort le plus intime ? Nous pourrions d'ailleurs être surprise par les positions qu'occupent respectivement le mari et la femme. Il semblerait que le premier soit, non pas l'élément actif, celui qui donne le rayon-phallus, mais plutôt celui qui reçoit passivement ce dernier, laissant à la seconde le soin de mener cette opération de jouissance. C'est le cas également dans cet autre extrait où Nathaniel Hawthorne, une fois de plus, se réjouit d'être le récipiendaire de ce rayon de soleil :

Dimanche 28 août [1842]

Par ce temps morose, quand les simples mortels en viennent presque à oublier que la lumière dorée du soleil a jamais existé ou qu'elle peut revenir à un moment donné, ma petite femme semble absolument rayonner d'une clarté qui émane de son cœur et de son esprit. L'obscurité ne peut l'envahir car elle la vainc et la chasse de sa sphère, dessinant un arc-en-ciel d'espoir sur le nuage moral le plus sombre. Quant à moi, je ne suis, en cette saison, guère plus qu'un nuage qu'elle parvient à rendre rayonnant, car elle pénètre jusqu'aux replis les plus inaccessibles de mon cœur et m'illumine de sa clarté.²⁶

Nathaniel Hawthorne paraît ainsi inanimé jusqu'au moment où Sophia lui confère une vie pleine de sens et de lumière. Nous retrouvons la même réaction dans cette autre entrée où il est une nouvelle fois question de soleil et de vie :

Mardi 30 août [1842]

²⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris : Éd. de Minuit, 1980) 15-16

²⁶ Charras 441

Puis voilà qu'éclatait un soleil lumineux qui me donnait le sentiment qu'un jour de pluie était dorénavant impossible. Mais laissons ma femme décrire cette journée ; elle devrait s'y prendre fort bien car c'est elle qui l'a faite, ou qui a du moins participé à sa fabrication puisque, si justement, elle en a fait l'annonce prophétique.²⁷

Nous citons encore un autre passage où Nathaniel Hawthorne reconnaît sans fard ne pas avoir besoin de la société et de la compagnie d'autres individus : sa femme lui suffit, et avec elle, il reconstitue le cercle idyllique de l'union du premier couple de l'Humanité, selon la théologie chrétienne, une comparaison que l'écrivain lui-même fait dans ses pages intimes :

Vendredi 31 mars 1843

Ma femme est, au sens le plus strict du terme, ma seule compagnie et je n'ai besoin d'aucune autre – dans mon esprit comme dans mon cœur, il n'y a pas de place vide.

En fait, j'ai passé tant d'années de ma vie totalement isolé de toute société humaine qu'il n'est pas étonnant que je puisse maintenant avoir le sentiment que mes désirs se satisfont de cette seule relation.

Mais [...] pendant des semaines entières, on ne perçoit pas la moindre trace de pas, en dehors de la mienne, sur la neige qui recouvre notre avenue ; pourtant, elle est toujours gaie et bien plus encore. Dieu fasse que je suffise au bonheur de ce cœur infini !²⁸

Son vœu d'unité et de félicité infinies est bien l'expression d'un romantisme exacerbé dont Hawthorne ne semble pas rougir. Nous retrouverons ce sentiment d'unité dans les nouvelles « The New Adam and Eve » et « The Great Carbuncle », la première ayant été publiée après le mariage du couple, la seconde bien avant leur rencontre. Pour jauger l'entière importance que son épouse représente à ses yeux, le lecteur se doit de lire les entrées qui suivent le départ de Sophia pour quelques semaines pour des raisons de santé. En effet, le lapsus révèle la fusion des deux êtres : Hawthorne est Sophia, tout comme Catherine est Heathcliff, à la différence près que nous parlons de véritables personnes dans le premier cas, et de personnages fictifs dans le second. L'effet romantique en est d'autant plus fort, tout comme l'attestent les lignes qui suivent :

Vendredi 7 avril [1843]

²⁷ Charras 444

²⁸ Charras 460-461

Après un dîner solitaire, je m'allongeai, le Dial à la main, et essayai de m'endormir, mais le sommeil ne voulait pas venir – peut-être pour la bonne raison que ma petite femme se trouvait, à ce moment même, en train de rouler très inconfortablement sur une route cahoteuse. Aussi je me levai et me mis à rédiger ce journal ; [...].

J'avais l'idée, si les circonstances me le permettaient, de passer toute la période où ma femme serait absente sans dire un mot à âme qui vive, mais mon vœu pythagoréen s'est trouvé rompu seulement trois ou quatre heures après mon départ – « son » départ, aurais-je dû dire, mais « mon » est aussi bien.²⁹

L'on note que l'écriture de son journal sert de médication anxiolytique à celui qui semble dépendant de son épouse, au sens addictologique du terme, et qui, pour combler le vide laissé par l'absence de l'être aimé, souhaite le convoquer par l'entremise de sa plume. Parler d'elle, écrire sur elle, momentanément, permet d'atténuer la solitude de l'époux qui, une fois l'exercice terminé, ne peut que ressentir le silence du lit conjugal plus vivement. Si « son » départ est également « mon » départ, c'est véritablement parce que Nathaniel et Sophia ne font qu'un, et l'éloignement physique de l'un n'est pas synonyme d'éloignement affectif. Nous retrouvons encore une fois cette tendance à l'isolation auto-suffisante de l'écrivain qui pourrait, sur le mode conditionnel malgré tout, se passer de toute communication humaine. Autre trait caractéristique de l'écriture de Hawthorne, nous notons l'utilisation de l'épanorthose, une figure de style macrostructurale qui, selon Georges Molinié,

est à l'œuvre lorsque, dans le discours, le développement se réalise sur un système d'opposition : une qualité est présentée négativement, puis positivement, de telle sorte que l'assertion positive apparaisse comme un renforcement par rapport à l'assertion négative préalable. La figure est bien macrostructurale dans la mesure où, d'une part, l'effet de sens essentiel ne réside ni dans la négation ni dans l'affirmation renforçante, mais dans la confrontation des deux et où, d'autre part, diverses formes lexicales et grammaticales peuvent supporter l'épanorthose.³⁰

Ainsi, si dans son travail d'édition finale, Hawthorne a fait le choix de conserver son lapsus scriptural, et non pas d'éradiquer toute marque d'hésitation, c'est bien pour signifier que son esprit, accordé au cœur de son épouse même, et peut-être surtout, au moment de l'écriture, est à l'unisson avec sa main qui, finalement, retranscrit les mots du cœur, et non ceux d'un raisonnement bien rôdé et définitif. Les *Carnets* sont véritablement un journal intime dans lequel Hawthorne peut laisser libre cours aux caprices de son âme, qui est, une

²⁹ Charras 462-463

³⁰ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique* (Paris : Librairie Générale Française, 1992) 137

fois de plus, unie à celle de son épouse. Tout se passait comme si c'était Sophia elle-même qui écrivait le passage à la place de son mari. Effacer cette « faute » qui, pour Hawthorne, n'en est pas une, serait un sacrilège pour un fervent partisan de l'écriture franche et sincère des sentiments, comme s'il effaçait d'un même trait les pensées de sa « petite Femme ». Dans le passage suivant, l'écrivain a de nouveau recours à la métaphore solaire pour décrire son sentiment d'amour, mais aussi de solitude :

Dimanche 9 avril [1843]

Chère petite Femme, après avoir fini d'écrire dans mon journal, je passai un long moment assis dans le fauteuil de grand-mère, pensant à nombre de choses variées, mais la pensée de toi – cette pensée si grande – dominait toutes les autres, comme les rayons du soleil, se répandent et pénètrent à travers les branches et les rameaux d'un arbre dont ils viennent colorer chaque feuille séparément. Ce n'est pas que je fusse très gai non plus, car mon humeur avait atteint un niveau beaucoup plus bas que quand tu es auprès de moi, bien que je ne fusse pas totalement triste.³¹

Nous ne devons pas oublier les vertus commémoratives de l'écriture intime : le journal servira de grimoire familial, mais aussi de témoin fidèle des pensées mélancoliques que Nathaniel Hawthorne nourrissait à l'endroit de son épouse. Tous les détails de son existence temporairement passée sans Sophia doivent être enregistrés, même les plus insignifiants, comme ici :

Lundi 10 avril [1843]

Je rêvai beaucoup mais vainement, car tous les personnages et leurs aventures se sont évanouis. [...] – Ma très chère femme, quel bon époux tu as, qui tient un compte si précis de ses heures de veille et de sommeil ! J'aimerais que tu saches tout de ma vie pendant notre séparation, de façon aussi détaillée que si tu avais été à mes côtés.³²

L'heure des retrouvailles se rapproche, et l'on peut sentir toute la fébrilité de l'époux transi qui compte les minutes qui le séparent encore de sa bien-aimée épouse :

Mardi 11 avril 1843

Après avoir lu et discuté de la lettre [d'Ellery Channing apportée par Emerson] ainsi que de quelques autres sujets, il prit congé et depuis, je fais

³¹ Charras 466

³² Charras 470

mon devoir et rédige ce journal – et ainsi le récit rejoint le moment présent : six heures dix. Ce soir – ce soir – oui, dans une heure – cet Éden, qui ne saurait être un Éden pour un Adam solitaire, retrouvera son Ève.³³

Le jardin biblique est sur le point d'être reconstitué, et la répétition du circonstanciel temporel, qu'un commentaire métadiscursif vient renforcer, nous laisse entendre les battements de son cœur qui a failli cesser de battre plus d'une fois les jours passés sans son épouse. La rencontre du récit de la journée écoulée avec le moment présent, « six heures dix », semble mimer la rencontre imminente entre Nathaniel, le réceptacle évidé dont la vie s'était arrêtée, et Sophia, l'âme envolée qui est sur le point de réintégrer son enveloppe charnelle. Car c'est véritablement cette inséparabilité dont Hawthorne se fait le chantre. Ni lui ni elle ne peuvent vivre sans l'autre, et l'image de l'Éden qui ne serait pas « un Éden pour un Adam solitaire » le dit mieux qu'aucune autre image. Adam a besoin de son Ève, et même si le contraire est sans doute vrai, seul le point de vue masculin nous est donné à lire ici, et il apparaît que la fameuse indépendance du mâle s'ébranle plus facilement que la plus fragile bulle de verre. Enfin, le possessif utilisé pour attribuer Ève à son légitime possesseur, « son Ève », conjugue pleinement la sensation de fusion, de correspondance et de réciprocité qui caractérise cette union décidément parfaite aux yeux de Nathaniel. Le bonheur est total, et Hawthorne ne manque pas de le souligner, et de le célébrer :

Dimanche 9 juillet [1843]

Très cher amour, je ne sais que te dire, et pourtant je ne peux accepter de ne pas marquer d'un mot ou deux l'anniversaire le plus sacré de notre existence. Mais la vie se gonfle et s'enfle en moi comme un océan qui déborde, et toute tentative pour en contenir quelque portion à l'intérieur de mots est comme vouloir puiser dans l'océan avec un gobelet.

Nous n'avons jamais été aussi heureux – n'avons jamais eu une aussi grande capacité de bonheur, et pourtant, il déborde de tout ce que chaque jour, chaque moment nous apportent. Il me semble que ce jour d'anniversaire de notre mariage est comme un cap que nous avons maintenant doublé pour nous trouver dans un océan d'amour encore plus infini qui s'étend au loin devant nous.

Dieu le bénisse et le préserve, car il y a dans le bonheur quelque chose de plus affreux que dans le chagrin – celui-ci est d'ici-bas et fini, alors que le

³³ Charras 473

premier a la texture et la substance de l'éternité, si bien que les esprits encore contenus dans leur enveloppe corporelle tremblent avec raison devant lui.³⁴

Nous remarquons que le bonheur miraculeux et béni de son union avec sa « colombe » est l'occasion, le prétexte même, pour Hawthorne de réfléchir sur les destins humains que sont le bonheur et le chagrin, et de conclure, de manière quelque peu paradoxale, que le premier contient, par définition, « quelque chose de plus affreux que » le second. La finitude de celui-ci s'oppose à l'infinie éternité de celui-là.

Nous n'avons pas oublié notre interrogation concernant la place de la sexualité. Et certaines entrées abordant la question de la grossesse de Sophia semblent nous livrer un Nathaniel Hawthorne serein, en accord avec l'aventure que la Nature réserve à la femme seule. Ainsi, non, Hawthorne n'a pas exclu cette finalité corporelle, et nous pouvons dire dès maintenant que la dualité qui caractérise tant les personnages de ses fictions n'est, après tout, qu'une peinture de ce qui, à l'époque, avait cours dans les cercles intellectuels américains. Son véritable propos est de gratter la surface de ce tableau en en révélant les imperfections, et ce, subtilement pour ne pas vexer les sensibilités et les mentalités. Un commentaire comme celui qui suit est loin d'être la plainte d'un homme trompé et frustré par la découverte de la dimension purement physique de la femme :

Dimanche 24 septembre [1843]

[...]. Oui, nous sommes riches de bienfaits, bien que pauvres en argent ; je vois ma petite femme s'arrondir rapidement et pense au plus grand des bienfaits, qui est encore à venir.³⁵

Le verbe « s'arrondir », tout en retraçant le contour de la figure du cercle, ou de la sphère, tant appréciée par Hawthorne, ancre également Sophia dans sa corporéité la plus basique et la plus naturelle, voire animale. Pour autant, Nathaniel Hawthorne ne semble pas écœuré à sa vue, et le contraire serait même vrai : il n'est que de voir l'attente enthousiaste de ce « plus grand des bienfaits ». Ainsi, nous pensons que, si Hawthorne tend à idéaliser les objets de désirs de ses héros fictionnels, c'est aussi par souci esthétique et artistique³⁶.

Le détour par la biographie de l'auteur nous a semblé absolument indispensable pour dessiner ce qui doit être considéré comme un arrière-plan crucial dans la définition et la

³⁴ Charras 485-486

³⁵ Charras 489

construction du féminin dans la fiction de Nathaniel Hawthorne, et les écrits courts en l'occurrence. Pourtant, en dehors de son entourage proche *stricto sensu*, Hawthorne allait s'imprégner également des idées révolutionnaires de son amie Margaret Fuller. C'est vers sa relation d'amitié rivale avec cette dernière que nous allons nous tourner à présent car elle semble *informer*³⁷ quelque peu la construction proto-féministe du féminin de l'écrivain salémite. En effet, s'il est possible de définir la philosophie de Margaret Fuller comme étant strictement féministe, celle de Hawthorne est plus délicate à qualifier. Nous le verrons tout au long de notre travail, l'approche « féministe » de l'auteur est subtile et s'appuie sur un équilibre intellectuel qui met en jeu le dit et le non-dit, le dicible et l'indicible, le visible et l'invisible, le connu et l'inconnaissable, tous des termes servant à cerner les pourtours très flous de l'identité féminine de la femme d'une part, mais aussi celle du texte hawthornien lui-même d'autre part. C'est pourquoi nous avons utilisé le terme de « proto-féministe » et non pas « pseudo-féministe ». En réalité, ce que nous observons chez Hawthorne est la naissance, voire la mise en fécondation, d'une vision qui se veut revendicatrice d'une certaine défense de l'identité féminine tout en adoucissant certains aspects radicaux. D'où le préfixe « proto » qui vient se substituer à cet autre pré-radical, « pseudo », qui connote une parodie manquée de ce qu'elle tente d'imiter. Hawthorne ne se fait pas le chancre sarcastique de la nouvelle vague féministe qui commence à se rabattre sur le continent américain ; il semble au contraire enclin à comprendre les tenants et aboutissants de cette révolution en marche qui devait atteindre son apogée en 1848 avec la réunion à Seneca Falls d'un groupe de féministes influentes qui signèrent, ensemble, ce qui doit être considéré comme une véritable déclaration d'indépendance de la femme, une Constitution féministe aux accents révolutionnaires qui allait modifier le paysage des relations entre les hommes et les femmes, et préparer l'avènement d'une égalité entre les sexes pour les décennies à venir. Margaret Fuller s'inscrit sans ambages dans cette lignée de femmes politiques qui, fortes de leur cause de justice sociale et morale, reçurent le sobriquet, mérité ou non, de « rebelles ».

Bien sûr, Nathaniel Hawthorne n'atteignit jamais le radicalisme affiché par Margaret Fuller ou les autres féministes américaines de l'époque. Cependant, côtoyer une femme de son envergure a certainement encouragé Hawthorne à atténuer une vision inégalitaire, du moins sur un plan littéraire. Tout se passe comme si ses perspectives, si éloignées de la réalité

³⁶ Nous disons « aussi » car la dimension esthétique vient se greffer à la dimension politique de la revendication par Hawthorne d'une émancipation des carcans stéréotypiques de la virginité féminine.

³⁷ Nous utilisons ici le verbe « informer » dans son acception anglaise de « donner forme à ». Chaque fois que nous aurons recours au sens anglophone, nous emploierons les italiques typographiques.

praticable, ne pouvaient prendre forme que dans l'écriture littéraire. Les contradictions apparentes nourries par l'auteur entre, d'une part, une vision traditionaliste de la femme et, d'autre part, une vision moderne de la question féminine, ne font qu'illustrer le dilemme artistique auquel Hawthorne ne parvint pas à donner de réponse définitive, ou qu'il ne voulut pas résoudre par peur de tarir la principale source de son imagination. Sa fiction lui permettait de mettre en œuvre ces principes révolutionnaires d'égalité sexuelle tout en jugeant, ou anticipant, les impacts et répercussions de sa rébellion sur la machine sociale réelle de l'Amérique, encore fortement marquée par les relents des diktats du puritanisme du siècle précédent. Car, en 1830-1850, années pendant lesquelles Hawthorne écrivait³⁸, nous pouvons difficilement dire que le puritanisme en tant que tel avait encore cours ; il en restait cependant une forte survivance dans les mentalités, et la génération de Nathaniel Hawthorne était indubitablement tributaire de ce lourd héritage.

Ainsi, Nathaniel Hawthorne s'inscrit, subtilement certes, dans la lignée des nouvelles féministes révolutionnaires. Mais auparavant, citer Margaret Fuller apparaît pertinent. Cela nous permettra de déboucher, toujours dans le cadre liminaire de notre introduction, sur un travail de définitions de certains termes incontournables dans une étude sur le genre.

Pour une femme comme Margaret Fuller, la venue d'une aspiration révolutionnaire n'est sans doute pas surprenante lorsque l'on sait qu'elle lui vient de son propre père :

In its outlines, the life of Margaret Fuller (1810-1850) reads like an invented romance. Raised in a New England culture that assumed the intellectual inferiority of women, Margaret Fuller was rigorously educated by a stern though loving father who put into her head the heretical notion that girls were the intellectual equals of boys.³⁹

Bernard Rosenthal le dit bien, croire en une intrinsèque égalité intellectuelle entre les hommes et les femmes relève de la pure hérésie, et le bûcher n'est en réalité pas si éloigné que cela. Les sorcières exécutées par les juges fanatiques de l'époque puritaine américaine, juges dont faisaient partie les membres masculins de la famille de Nathaniel Hawthorne, peuvent ainsi être considérées comme des femmes inquiétantes, au sens psychanalytique du terme. Les autorités se devaient d'annihiler des femmes qui revendiquaient une altérité menaçant les fondations de l'« image » de la femme, telle qu'elle était prônée par les

³⁸ Cette période inclut donc celle que nous nous proposons d'étudier au travers de ses contes et récits, à savoir 1832-1844.

³⁹ Margaret Fuller, *Woman in the Nineteenth Century and Kindred Papers Relating to the Sphere, Condition and Duties of Woman* (New York : W. W. Norton, 1971) v

Puritains. La mort de ces « sorcières » n'était alors qu'un moyen, non pas seulement de préserver l'ordre moral et religieux de l'Amérique d'alors, mais peut-être et surtout, l'ordre social et sexuel qui devait régner à tout prix en Nouvelle-Angleterre. Laisser libre cours à leurs élucubrations revenait à les cautionner, et même les encourager ; les conséquences pour l'hégémonie masculine en auraient été désastreuses, avec, potentiellement, un effritement progressif de l'autorité patriarcale et une libéralisation subséquente des mœurs. Et, dans l'esprit puritain d'alors, « libéralisation » était synonyme de « dégradation », de « fourvoiement » du sexe dit « faible » qui, ainsi, n'avait plus de garde-fous légitimes pour encadrer ses actions et pensées. Le feu était, pour ces patriarches désireux de conserver leur supériorité sociale, et voir leur pouvoir incontesté, la seule solution pour faire taire des revendications naissantes dérangeantes. Tuer le mal alors qu'il était encore à l'état de fœtus était le seul moyen pour éviter une multiplication de filles contestataires. Les sorcières représentent donc une déviation inquiétante de l'image de la femme, au sens psychanalytique du terme : elles brisent l'« imag[e] modèl[e] » que l'homme a « configuré[e] »⁴⁰ de la femme. Lors de son entretien avec Pierre Assouline dans l'émission du 13 avril 2001 sur France Culture, François Wahl, philosophe et ancien éditeur des Sciences humaines aux éditions du Seuil, revendique la légitimité des enseignements de Jacques Lacan. Il remarque notamment le rôle que le psychanalyste a pu jouer dans le démantèlement de deux erreurs humaines fondamentales : « La première des interventions majeures de Lacan a été de démontrer que ce soi-disant – ou moi-disant – moi est en réalité une identification avec quelqu'un d'autre et que, en ce sens, chacun est non pas lui-même mais est pris dans un certain nombre d'images modèles sur lesquelles il s'est configuré »⁴¹. La sorcière de l'époque puritaine avait, sait-on jamais, une intuition d'aliénation de son « moi-disant moi », et en devenant « sorcière », elle a déclenché un autre processus d'aliénation, celui par lequel elle allait être rejetée hors des cadres rigides de la communauté, dans la mesure où leur déviation de l'image conventionnelle constituait le motif de leur exécution. La mort était alors ironiquement le seul recours à la disposition de ces femmes pour recouvrer une image non biaisée d'elles-mêmes.

Margaret Fuller est l'une de ces enfants rebelles, et sa naissance et vie dans la première moitié du XIX^e siècle (1810-1850) lui ont peut-être épargné les douleurs atroces du feu

⁴⁰ François Wahl, « Jacques Lacan était-il un charlatan ? ». Entretien avec Pierre Assouline dans l'émission de France Culture du 13/04/2001 : en ligne. Disponible sur : <http://www.psychasoc.com/Textes/Jacques-Lacan-etait-il-un-charlatan>.

⁴¹ Wahl : en ligne

réprobateur des pères puritains. Cela ne veut pas dire qu'elle ne choqua pas ses contemporains ; le contraire est plutôt même vrai. Comme le souligne Rosenthal dans son introduction à *Woman in the Nineteenth-Century and Kindred Papers Relating to the Sphere, Condition and Duties of Woman*, seul ouvrage publié par la féministe,

*[Fuller] published Woman in the Nineteenth Century (1845), scandalizing the public with her revolutionary perspectives on the relationships between men and women. Her plea for equality was thrust upon a society so far removed from such a concept that wife-beating was being upheld in the courts at the time, and the ownership of property by women was three years away from achieving legal status in trend-setting New York State.*⁴²

Le scandale provoqué par l'ouvrage est dû à la confrontation brutale que Margaret Fuller opposait clairement au système patriarcal, qui avait alors un cours hégémonique sur toute l'Amérique. Le cas de Hawthorne est plus subreptice en ce sens que peu de ses écrits auraient pu engendrer une telle clameur contestatrice : tout ce qui aurait pu passer pour révolutionnaire aux yeux du système est, chez lui, intégré de manière si subtile que cela est à peine perceptible à l'esprit nu. L'œil critique doit creuser la surface du conformisme hawthornien pour y trouver des traces de sa rébellion proto-féministe. Pour Fuller, le mal que subissaient les femmes méritait que l'on s'y attaquât ouvertement, sans modération aucune, mimant ainsi le manque d'indulgence ouvertement affiché contre l'existence féminine. Le cautionnement de la punition corporelle contre l'épouse indue est une franche provocation pour celle qui était convaincue que la femme valait tout autant que l'homme. Son appartenance au courant transcendantaliste américain y était certainement pour quelque chose, tout comme sa relation avec le détenteur et champion de cette philosophie, Ralph Waldo Emerson.

Fuller et Emerson entamèrent une réflexion transcendantaliste sur la réforme de la société, ce qui leur valut de se retrouver dans l'impasse lorsqu'il s'agissait de confronter le fruit de leurs méditations à la situation qui était celle de l'Amérique du dix-neuvième siècle. Même s'ils n'avaient pas de solutions proprement dites, ils s'efforçaient, le contexte plus ou moins aidant, de proposer des constructions mentales de l'univers, et des conceptualisations susceptibles d'élever l'homme. Rosenthal poursuit ainsi dans son introduction à l'ouvrage de Fuller :

⁴² Fuller vi

The book [Woman in the Nineteenth Century] is both an inner exploration of Margaret Fuller's personal quest for self-fulfillment and the first American extended polemical statement defining and advocating women's rights. Her personal quest was nothing less than a mystical one. Set against this tendency, however, was a full awareness of the worldly injustices confronting women. The struggle to seek abstract spiritual solutions in a world of everyday injustices was a problem not peculiar to Margaret Fuller. Emerson himself is a supreme example of an individual seeking non-tangible solutions in a world that resisted conforming to "transcendental" assumptions.⁴³

Si les conceptualisations proposées par Emerson pouvaient apparaître utopiques pour certains, elles n'en étaient pas moins le reflet d'une certaine mentalité qui allait progressivement faire son chemin dans les cercles intellectuels et littéraires. Hawthorne n'échappa pas à cette ambiance transcendantaliste puisque son épouse, Sophia Palmer Peabody, se penchait sur la question de la transcendance et de l'omniprésence de Dieu dans la création. Par son biais, Hawthorne a pu sentir soit la beauté de l'idée, soit son inanité. Et en matière de femmes, il semblerait même que l'écrivain ait choisi d'exclure catégoriquement une perspective transcendantale dans son projet de construction mentale. En effet, l'impraticabilité de certaines des doctrines égalitaires et humanistes des transcendantalistes constitua l'écueil que Hawthorne voulut éviter, surtout dans ses écrits fictifs. Ses contradictions intérieures représentaient déjà un frein assez important à ses désirs révolutionnaires pour qu'il envisageât de surcroît un plan transcendantal de revendication féministe qui, par définition, aurait été irréalisable. Son expérience à Brook Farm ne fit que confirmer ses réserves quant à l'utopie transcendantaliste. Cela explique certainement l'ambiguïté de son « féminisme ». Pour Nathaniel Hawthorne, la fiction était le lieu idéal pour, non pas seulement venir à bout de son conflit intérieur – elle l'était indubitablement, ce que la lecture psychanalytique nous révèle sans problème – mais aussi pour élaborer des intrigues qui mettaient en scène la joute intellectuelle entre, d'un côté, les Puritains conservateurs et, de l'autre, les Transcendantalistes réformistes. C'est dans l'arène fictionnelle que Hawthorne pouvait le mieux jauger les torts et raisons de chacun des deux camps, sans pour autant prétendre atteindre à une parfaite conclusion :

Hawthorne's perplexity illustrates a leading feature of the cultural construction of gender, the way in which perceptions of human reality are concerted and disconcerted by the systems of meaning through which gender is construed. Hawthorne's mind was the arena, in this respect, of an unresolvable contest of significations. The conceptions of gender informing his

⁴³ Fuller viii

*consciousness proposed womanhood and manhood as complementary opposites, in keeping with the domestic ideal emerging in the early nineteenth century, which assigned to women the destiny of fulfilling themselves through tender self-sacrifice in the private roles of wife and mother. This womanly selfhood is now recognized as a derivative counterpart of the self-sufficing combative style of manhood then acquiring supremacy, as called forth by the competitive requirements of a capitalist democratic culture.*⁴⁴

Cela nous amène au trait caractéristique de ce que nous appellerons le « proto-féminisme » de notre auteur, à savoir son ambigüité. La conception de la féminité chez Hawthorne est éminemment ancrée dans l'époque de l'écrivain américain. Son passé familial trouble et lugubre n'a pas fini de faire ressentir son poids. La culpabilité de la chair est partout présente dans son héritage puritain, et explique peut-être la difficulté à aboutir à un compromis entre la femme-corps et la femme-esprit, deux représentations, ou constructions mentales, de la femme qui ont cours dans son œuvre. La tradition Shaker, autre mentalité avec laquelle Hawthorne devait compter, était très stricte, et s'attachait notamment à la subjugation des désirs de chair, comme le confirment les dires de l'aîné originaire de Harvard, « a shrewd old man », dans le conte intitulé « The Shaker Bridal » : « This pair are still in the summer of their years [...]. I would like better to see the hoar frost of autumn on their heads. Methinks, also, they will be exposed to peculiar temptations, on account of the carnal desires which have heretofore subsisted between them » [Shaker Bridal ; 1982 ; 556]. Le principe de purification des relations entre les hommes et les femmes est primordial dans la survivance de leur société communautaire, toute comme elle est cruciale dans la crédibilité d'un puritanisme qui se revendique comme détenteur de la vérité une et pure.

D'un côté, donc, se dresse un essentialisme outrancier qui réduit la femme à un rôle reproducteur (voire productif) et de maternage ; de l'autre, se profile une intimation à envisager une modernisation de cette construction en introduisant une visée existentielle intrinsèque à l'identité féminine. Hawthorne fera de sa fiction le lieu de naissance d'un être hybride, la femme corps-et-esprit, un être que l'artiste du Beau de la nouvelle, « The Artist of the Beautiful » (publiée en 1844 dans *Democratic Review*, et republiée en 1846 dans *Mosses from an Old Manse*) parviendra à créer de toutes pièces. Le papillon mécanique, sa création/créature éphémère, semble représenter la tension vers un idéal matérialisé, un corps spiritualisé de la femme. Ce compromis, ô combien paradoxal dans ses termes, remet en question la problématique de la séparation du corps, de l'esprit et de l'âme féminins, avatar de

⁴⁴ T. Walter Herbert, Jr., « Nathaniel Hawthorne, Una Hawthorne, and *The Scarlet Letter* : Interactive Selfhoods and the Cultural Construction of Gender », *PMLA* 103-3 (1988) : 285

la domination masculine. La séparation entraîne en effet, presque logiquement et nécessairement pour ses prôneurs, un manichéisme à outrance. La femme est soit corps, soit esprit/âme. Elle ne peut être les deux à la fois. Il existe une contradiction dans les termes qui interdit à la femme une totalité existentielle⁴⁵. Considéré sous cet angle de l'équilibre entre essentialisme et modernisme, le féminisme de Hawthorne se rapproche de la définition qu'Evelyn Fox Keller donne de sa propre définition du féminisme et de son but affiché :

*Redonner une légitimité à ces modes d'être qui, en tant qu'ils sont marqués du sceau du féminin, en ont été privés et redonner aux femmes une identité non déformée par la caricature patriarcale.*⁴⁶

Comme le remarque Jeanne Peiffer, il ne s'agit pas pour autant de « prôn[er] le rétablissement d'une identité originelle des femmes, dont les potentialités auraient été ensevelies ou cachées par la délégitimation⁴⁷ », car cela reviendrait à admettre une nature prédéfinie qui puisse être adultérée et modelée par une culture majoritaire. L'équilibre auquel Hawthorne semble vouloir atteindre, à coups de tacites et ouvertes revendications, est bien celui qui concilie « dualisme » (compris comme l'acceptation de la différence biologique en tant qu'« exclusion ») et « universalisme » (ou « négation de cette différence⁴⁸ »). L'ancrage de Nathaniel Hawthorne dans son pays, cette jeune Amérique, peut expliquer sa double approche de la question de la femme.

Ironiquement, l'Amérique devait être le lieu d'un nouveau départ, et, pourtant, selon Fuller et d'autres femmes contemporaines qui ont écrit sur la condition féminine, les femmes n'ont pas bénéficié du mouvement de libération mis en branle par la colonisation. La femme continua à être métaphoriquement colonisée par les gouverneurs masculins de l'autorité puritaine, la réduisant ainsi à un état d'esclavage social, économique, moral et religieux qui devait enfermer la femme dans un état de minorité quelque peu semblable à celui de ses frères et sœurs de couleur⁴⁹. Incidemment, il n'est d'ailleurs pas surprenant que la plupart des

⁴⁵ Ce désir de totalité est évidemment une chimère mythologique que l'homme poursuit en vain. C'est le célèbre mythe platonicien de l'androgyne qui traduit l'espoir d'une unité retrouvée, d'une possibilité de parvenir à un état de complétude et d'achèvement qui nierait la soumission de l'homme aux lois et nécessités de l'univers. L'utopie platonicienne doit le rester, et la destruction du papillon mécanique dans la nouvelle de Hawthorne confirme bien l'impossibilité ontologique de la concrétisation de ce désir d'unité parfaite.

⁴⁶ Evelyn Fox Keller (1980) citée dans *L'invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin* (Paris : Ed. des archives contemporaines, 2000) 84

⁴⁷ *Invention du naturel* 85

⁴⁸ *Invention du naturel* 85

⁴⁹ Bien sûr, les femmes étaient tout de même mieux loties que les esclaves noirs, et notamment la femme noire, mais la comparaison aux pratiques esclavagistes de l'homme blanc sert l'argument féministe d'émancipation de la femme du contrôle absolu du patriarcat.

féministes prônaient également l'abolition de l'esclavage des Noirs, à l'instar d'Harriet Beecher Stowe, Emily Dickinson et Margaret Fuller. Entre l'Ancien Monde et le Nouveau, il n'existe finalement pas d'océan aussi grand que le bigotisme masculin, un océan de préjugés et préconceptions qui précipitèrent la femme dans un abysse existentiel dont elle n'émergera que des décennies plus tard. Fuller mit ainsi le doigt sur une condition archaïque de la femme que fardeaux et obstacles définissaient au quotidien : « As to the movement for the emancipation of Woman from the unjust burdens and disabilities to which she has been subject even in our own land, my sister could neither remain indifferent nor silent⁵⁰ ».

Hawthorne reprend à son compte les conceptions traditionalistes, et entreprend une opération de compromission entre une vision essentialiste et une croyance en un différentialisme rédempteur des péchés des pères puritains. Incidemment, nous pouvons lire cette tension dans le célèbre commentaire de Nathaniel Hawthorne sur les femmes écrivains, des « scribbling women⁵¹ », un commentaire qui devait lui mériter, plus injustement que raisonnablement, l'étiquette d'auteur misogyne, ce qui, selon nous, est en effet sûrement la dernière étiquette qui lui convienne. À tout le moins, il est dubitatif, intellectuellement modeste dans son affirmation de soi en tant qu'écrivain féministe. D'où, inévitablement, ses incursions en filigrane dans une réflexion révolutionnaire. Néanmoins, sa remarque sur les « scribbling women » rejoint le manichéisme essentialiste qui peut s'exprimer ainsi : une femme peut-elle être tout à la fois mère, épouse, ménagère, guide moral *et* écrivain ? En d'autres termes, peut-elle concilier des qualités typiquement et essentiellement féminines, et un métier, une occupation masculine qui, de surcroît, lui prendrait beaucoup de son temps, un temps qu'elle ne pourra alors plus consacrer à sa vocation domestique ? Peut-elle être à la fois femme et homme ? Voilà une question à laquelle Margaret Fuller donna également voix lors d'un échange musclé entre sa *persona* et un marchand d'esclaves (un autre masque fictif), que le mouvement abolitionniste, dont les femmes américaines se sont faites d'ardents défenseurs⁵², menace de faillite en même temps qu'il risque de mettre à mal la cohésion interne de la nation tout entière et provoquer une guerre intestine. Ce marchand se plaint que

⁵⁰ Fuller 5 (Préface d'Arthur B. Fuller)

⁵¹ En janvier 1855, alors en Angleterre, Hawthorne écrivit à son ami et éditeur William Ticknor où il se plaignait de l'invasion du marché littéraire américain par celles qu'il qualifiait de « scribbling women » : « America is now wholly given over to a damned mob of scribbling women, and I should have no chance of success while the public taste is occupied with their trash – and should be ashamed of myself if I did succeed » (Hawthorne cité dans John T. Frederick, « Hawthorne's Scribbling Women », *The New England Quarterly* 48-2 (Jun.1975) : 231

⁵² Fuller 28

la femme cesserait de remplir ses obligations envers lui et la « sphère de son sexe » (« the sphere of her sex⁵³ ») si elle obtenait le droit de vote et le droit d'officier :

“Is it not enough,” cries the irritated trader, “that you have done all you could to break up the national union, and thus destroy the prosperity of our country, but now you must be trying to break up family union, to take my wife away from the cradle and the kitchen-hearth to vote at polls, and preach from a pulpit? Of course, if she does such things, she cannot attend to those of her own sphere. She is happy enough as she is. She has more leisure than I have, – every means of improvement, every indulgence.”⁵⁴

Comme c'était souvent le cas, l'harmonie qui régnait dans l'intimité de la sphère domestique était à la fois le symbole et le garant de l'harmonie du corps social : le macrocosme national était en parfaite osmose avec le microcosme familial, et le désordre de l'un était nécessairement le reflet d'un chaos dans l'autre sphère. La dichotomie, la schizophrénie identitaire même – homme et femme – doit, pour les autorités puritaines, le rester (une dichotomie) dans le but de préserver l'équilibre des deux mondes, le public et le privé, le social et le domestique, le national et le familial. Les autorités détentrices du pouvoir et de la loi n'hésitent pas à ériger le principe de correspondance universelle en nécessité naturelle. Nous y retrouvons la notion de « socialisation du biologique » définie par Pierre Bourdieu dans *La domination masculine* :

La force particulière de la sociodicée masculine lui vient de ce qu'elle cumule et condense deux opérations : elle légitime une relation de domination en l'inscrivant dans une nature biologique qui est elle-même une construction sociale naturalisée.⁵⁵

Dans leur introduction à l'ouvrage collectif *L'invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Delphine Gardey et Ilana Löwy évoquent également la dimension sociale du naturel et établissent le lien avec l'étymologie du mot « genre », en français, mais également en anglais :

Ainsi, si le sexe s'oppose au genre compris en français comme le « genre humain », le sexe de la femme est toujours et déjà sa condition, à la différence du sexe de l'homme qui est une « présence cachée ». La nature est la condition

⁵³ Fuller 29

⁵⁴ Fuller 29

⁵⁵ Pierre Bourdieu, *La domination masculine* (Paris : Seuil, 1998) 29 (italiques de l'auteur)

sociale de la femme, son « genre » au sens anglais, cette fois, c'est-à-dire sa destinée biologique et sociale.⁵⁶

Ainsi, le projet de redécouverte de l'Humanité entrepris par le nouvel Adam et la nouvelle Ève, dans le conte « The New Adam and Eve », s'inscrit dans la volonté de faire la part du « naturel » et celle de l'« institutionnel », ce que Hawthorne nomme « l'interpolation perversie de l'esprit et du cœur humains » :

We who are born into the world's artificial system can never adequately know how little in our present state and circumstances is natural, and how much is merely the interpolation of the perverted mind and heart of man. [New Adam and Eve ; 1982 ; 746]

L'imagination est, pour Hawthorne, le seul moyen de s'échapper, temporairement, de la prison inconsciente dans laquelle l'homme est plongé depuis sa naissance⁵⁷ :

It is only through the medium of the imagination that we can lessen those iron fetters, which we call truth and reality, and make ourselves even partially sensible what prisoners we are. [New Adam and Eve ; 1982 ; 746]

D'une certaine manière, les mécanismes de définition du féminin suivent le principe de préconception intellectuelle qui, au fil des générations, s'est ancré dans l'esprit humain pour ne plus en ressortir. Le féminin est devenu non pas une deuxième nature, mais bien la nature primitive qui doit servir de postulat à toute situation de reconnaissance de la femme en tant que membre conforme au groupe du « féminin ». La création d'un nouvel Adam et d'une nouvelle Ève, ignorants du système artificiel et des préjugés qui ont contribué à son érection, est, pour Hawthorne, le seul espoir de retour à un état de nature non socialisé, qui ne soit pas adultéré par une conscience aguerrie de l'« interpolation » de l'esprit et du cœur humains :

Then, to inherit and repopulate this waste and deserted earth, we will suppose a new Adam and a new Eve to have been created, in the full development of mind and heart, but with no knowledge of their predecessors nor of the diseased circumstances that had become incrusting around them. [New Adam and Eve; 1982; 746]

⁵⁶ Delphine Gardey et Ilana Löwy dans *L'invention du naturel* 13. Elles développent l'historique du terme « gender » dans les pages suivantes (16-17).

⁵⁷ Cette prison est réminiscente de la caverne platonicienne où l'homme est enfermé et dont il ne peut sortir qu'à force de remise en question perpétuelle et de doute ontologique, source paradoxale de sa libération et liberté subséquentes.

La société humaine est donc devenue la proie de ces circonstances gangrenées de l'intérieur qui influent sur le jugement de valeur accordé à la femme. Ainsi, le frère de Margaret Fuller, Arthur, dans sa préface à l'ouvrage de sa sœur, souligne le caractère non nécessaire de l'inadéquation entre, d'une part, les femmes lettrées, et, d'autre part, leur devoir domestique :

It is often supposed that literary women, and those who are active and earnest in promoting great intellectual, philanthropic, or religious movements, must of necessity neglect the domestic concerns of life. It may be that this is sometimes so, nor can such neglect be too severely reprehended; yet this is by no means a necessary result. Some of the most devoted mothers the world has ever known, and whose homes were the abode of every domestic virtue, themselves the embodiment of all these, have been women whose minds were highly cultured, who loved and devoted both thought and time to literature, and were active in philanthropic and diffusive efforts for the welfare of the race.⁵⁸

Pour les penseurs de l'égalité sexuelle, la réponse à ces questions est clairement : Oui, la femme peut être domestique et sociale, morale et intellectuelle. Ces qualités ne s'excluent pas mutuellement ; voire, elles tendraient à s'auto-alimenter.

Dans son projet de revendication féministe, Hawthorne a pu piocher parmi des modèles féminins préexistants et preuves de l'hégémonie de la pensée masculine, et de l'omniprésence du « sceau du masculin⁵⁹ » apposé sur les corps, cœur et esprit de la femme. Ainsi, la Bible⁶⁰ et la littérature gothique ont pu offrir à l'auteur salémite des symboles et figures dont sa fiction sera bien fournie. Richard Chase semble d'ailleurs regretter leur caractère traditionnel :

Hawthorne's "symbols are broadly traditional, coming to him from the Bible, Dante, Shakespeare, Milton, Spenser, and Bunyan – the light and the dark, the forest and the town, the dark and the fair woman, the fountain, the mirror, the cavern of the heart, the river, the sea, Eden, the rose, the serpent, fire and so on." These symbols are not simply reserved for poetry and fiction but come to be used frequently and powerfully in the sermons and pamphlets of the New England Puritans.⁶¹

⁵⁸ Fuller 6 (Preface)

⁵⁹ *L'invention du naturel* 85

⁶⁰ Nous souhaitons d'ores et déjà éviter à notre lecteur un malentendu qui pourrait transparaître au travers de notre utilisation de l'expression « la Bible ». En effet, chaque fois que nous ferons référence à cet écrit religieux, nous ne le faisons pas dans l'intention de l'ériger en vérité absolue. Notre opinion n'intervient nullement ici. La Bible constitue une source intarissable d'inspiration littéraire pour les écrivains américains, et Hawthorne ne fait pas exception. C'est dans cette perspective esthétique et poétique que nous utilisons cet ouvrage de référence.

⁶¹ Richard Chase cité dans Conor Michael Walsh, *Nathaniel Hawthorne and His Biblical Contexts*, thèse University of Nevada Las Vegas, 2009, 10-11

L'intertexte biblique ainsi que la référence aux grands maîtres littéraires sert, en réalité, le projet hawthornien de refonte du matériau existant dans son propre creuset de fiction américaine.

Pour comprendre l'origine de l'image duelle de la femme, il est nécessaire de se replonger dans les fonds bibliques qui marquèrent de manière indélébile l'héritage littéraire universel. Nathaniel Hawthorne ne déroge pas à la règle, et à cela, il faudra également ajouter la survivance de certains motifs gothiques, notamment en matière de dichotomie féminine, et de renforcement d'une stéréotypie bien ancrée dans les mœurs littéraires.

Le rôle de la religion s'avère central dans la mise en place d'une théorie féministe chez Hawthorne : c'est en partant de l'existant que l'écrivain pourra en effet élaborer sa propre vision, et se détacher, plus ou moins radicalement et ouvertement, du portrait dichotomique outrancier. La visée biblique a aussi été le moteur et le motif, au sens de justification et légitimation, de la théorie qui devait attribuer à chacun des deux sexes une place et un rôle bien définis en société. La référence à la Bible, et, notamment, celle à la création d'Adam, et, surtout, d'Ève, les premiers humains⁶², a en effet fomenté la théorie des sphères qui, pour être résumée très schématiquement, stipule que l'homme a prééminence sur la femme. Simone de Beauvoir critique le caractère hermétique de la sphère féminine :

*La sphère à laquelle elle appartient est de partout enfermée, limitée, dominée par l'univers mâle : si haut qu'elle se hisse, si loin qu'elle s'aventure, il y aura toujours un plafond au-dessus de sa tête, des murs qui battront son chemin.*⁶³

Hilary Fraser cite un passage d'*Olive*, roman de 1850 écrit par Dinah Craik, où Vanbrugh, le type du génie artistique masculin, comme on pourrait en retrouver sous la plume de Nathaniel Hawthorne, énonce sa définition de la théorie des sphères en question :

Vanbrugh is heavily ironized in the novel, but his views on the gender of genius are ostensibly endorsed by the narrator, who avers: "The hierarchies of the soul's dominion belong only to man, and it is right they should. He it was whom God created first, let him take the pre-eminence." For woman's sphere is, and ever must be, bounded; because, however lofty her genius may be, it

⁶² Nous considérons cette primitivité d'un point de vue mythologique et symbolique, et non pas historique ou anthropologique.

⁶³ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 47

*always dwells in a woman's breast. Nature, which gave to man the dominion of the intellect, gave to her that of the heart and affections.*⁶⁴

Le prétexte biblique est érigé en argument incontestable, en une évidence infaillible de la supériorité sociale, physique, intellectuelle et morale de l'homme sur la femme qui, descendante directe de la première femme, doit se plier au jugement et à la perspicacité masculins. Tout ce qu'elle peut faire, c'est se taire et acquiescer. Rompre ce silence doré serait provoquer l'ire masculine et divine, et signerait l'arrêt de mort symbolique de la femme. Parler, pour elle, c'est passer de l'autre côté de cette frontière établie par les préjugés masculins.

D'un côté, nous avons donc la Bible qui, comme nous l'avons dit, constitue un prétexte à la ré-écriture du mythe féminin, ce que Simone de Beauvoir nommera « l'éternel féminin⁶⁵ ». La Bible est ainsi l'une des sources qui alimentent l'imaginaire hawthornien. Il n'est que de voir les diverses références au tissu biblique, Ancien et Nouveau Testament, pour juger de l'importance que le Livre a pu prendre dans le travail de (re)création entrepris par Hawthorne. Conor Michael Walsh a d'ailleurs consacré sa thèse, une étude très documentée, aux motifs et contextes bibliques dans l'œuvre de notre auteur. Elle révèle les multiples extractions textuelles que Hawthorne a pu faire pour agrémenter ses récits, longs et courts, mais également sa correspondance privée ou ses journaux intimes. Un ou deux exemples devraient suffire à prouver notre idée :

*The Bible provides Hawthorne with numerous resources for both his artistic and moral concerns.*⁶⁶

*Some of his quotes from his letters written between 1813 and 1843 include: Acts 8:22-23, Mark 11:23, Matthew 24:35-36 and 13:57, Isaiah 35:1, and John 1:47. Other quotes from his letters between 1843 and 1853 include: 1 Corinthians 13:2, 2 Corinthians 5:1, Numbers 23:11, Proverbs 26:13 and 25:2, and Romans 12:20.*⁶⁷

La Bible apparaît donc comme un support à la fois artistique, esthétique, linguistique et moral. Chez Hawthorne, nous assistons à une sorte d'américanisation du matériel biblique, pour finalement aboutir à une féminisation de cet héritage. Cette étape passe par la représentation féministe de figures féminines dont la parenté biblique semble indéniable. Le

⁶⁴ Hilary Fraser, « Women and the Art of Fiction », *The Yearbook of English Studies* 40-1/2 (2010) : 69

⁶⁵ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 11

⁶⁶ Walsh iii

⁶⁷ Walsh 3

pan du patrimoine biblique qui nous intéresse de premier abord concerne le traitement de la femme, une femme qui s'est vu devenir, malgré elle, le récipiendaire du mal absolu. Dans son article « La représentation des femmes chez Pope : le dit et le non-dit », Michèle Plaisant s'insurge contre l'insurrection sexiste de *l'Alphabet de l'imperfection et malice des femmes* (1617) :

Certes, Pope ne cultive pas la grossièreté délibérée de l'auteur de l'Alphabet de l'imperfection et malice des femmes (1617) qui accable la femme de tous les maux, l'accuse de tous les péchés du monde (mensonge, cruauté, lubricité, ivrognerie...), l'invective et la décrit à grand renfort de citations bibliques (déformées ou tronquées) comme « l'écume de la nature, le séminaire des malheurs, l'allumette du vice, la sentine d'ordure, un mal nécessaire et un plaisir dommageable... »⁶⁸

Pope, selon M. Plaisant, manipule comme il peut ses sources et l'héritage biblique pour ne pas « effaroucher [ni] offenser ses belles lectrices⁶⁹ ». Hawthorne, quant à lui, n'a apparemment pas l'intention de se laisser totalement façonner par les récits testamentaires et autres livres inspirés dans lesquels la femme dispose de faibles moyens de légitimation. Michèle Plaisant cite deux versets de l'Ecclésiaste qui malmènent la femme, et auxquels Hawthorne est loin de prêter allégeance :

« Je trouve la femme plus amère que la mort ; elle est un piège, son cœur est un filet et ses mains sont des liens » (7:26) ; « j'ai trouvé un homme (sage) sur mille, mais je n'ai pas trouvé une femme entre toutes » (7:28) ; ou mieux encore [...] l'Ecclésiastique : « des vêtements sort la teigne, et de la femme, la malice féminine » (42:13).⁷⁰

Hawthorne crée des héroïnes qui ressemblent aux figures féminines de la Bible, que ce soit Ruth, Judith ou encore Marie-Madeleine, et, bien sûr, Ève. Celles-ci ne sont qu'une source d'inspiration de la même façon qu'une pièce de Shakespeare, un vers de Milton, ou une allégorie de Bunyan ont pu lui fournir un motif ou une image⁷¹ particuliers, ou encore un trait stylistique ou rhétorique. Alors que, dans ce que l'on appelle la « Female Scripture Biography⁷² », les femmes bibliques étaient érigées en modèle d'inspiration morale, dans le

⁶⁸ Pierre Darmon, *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France*, cité dans Michèle Plaisant, « La représentation des femmes chez Pope : le dit et le non-dit », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines* 19 (1984) 137

⁶⁹ Plaisant : 137

⁷⁰ Plaisant : 137

⁷¹ Ici, le terme « image » renvoie aux images poétiques et métaphoriques du tissu des œuvres en question.

⁷² Nous renvoyons notre lecteur à l'article de Mary de Jong, « Dark-Eyed Daughters : Nineteenth-Century Popular Portrayals of Biblical Women » (*Women's Studies : An Interdisciplinary Journal*. 19-3/4, 1991) : il

cas de Nathaniel Hawthorne, elles sont l'inspiration esthétique, la muse privilégiée de l'imagination hawthornienne. Morale religieuse et esthétique fictionnelle sont toutes deux les tributaires de la popularité de ces figures féminines scripturales. Elles s'inscrivent dans des cadres moraux et esthétiques que Hawthorne, loin de garder distincts et séparés, parvient à harmoniser, achevant ce que, peut-être, la Bible avait laissé inachevé, à savoir, l'esthétisation des figures féminines. Hawthorne entreprend un réel travail de réécriture de la mythologie féminine biblique. Et l'une des caractéristiques de la refonte esthétique est l'attitude d'indulgence envers les femmes que Hawthorne montrait dans ses écrits. Malgré son héritage puritain, fort de préjugés misogynes, notre auteur préférerait, si nous pouvons dire, accorder le bénéfice du doute à ces femmes accusées de tous les maux. Les mots que Hawthorne met dans leur bouche tenteront de remédier au mal fait au sexe faible.

La fiction gothique cristallise les élans de renforcement des clichés essentialistes du féminin, et fournit à Hawthorne des patrons à partir desquels il pourra bâtir sa voie vers une innovation, seule capable d'aboutir à une rénovation du mythe féminin. Pierre Arnaud remarque que le lecteur d'œuvres gothiques participe, inconsciemment, de la permanence des stéréotypes féminins :

*L'image que bien des lecteurs retiennent de la femme dans le roman gothique anglais est celle d'un être fragile, angélique, exagérément sensible et victime passive d'un séducteur-bourreau, ou bien, à l'opposé, celle d'une créature démoniaque à la beauté ensorcelante et entièrement vouée au mal.*⁷³

La femme gothique, aux origines, était donc la frêle héroïne qui se retrouvait consignée dans une pièce lugubre d'un château aux confins d'une contrée inconnue, ou, du moins, méconnue. Mais, petit à petit, la jeune fille allait pouvoir profiter des « joies » du plein air, quoique dans un état de semi-liberté. Pierre Arnaud remarque que

*[c]e qu'il y a de nouveau, c'est qu'elles sortent de leur boudoir, c'est-à-dire du monde où les tient enfermées la société patriarcale, et entreprennent de parcourir le vaste monde, même si ce n'est pas toujours de leur plein gré.*⁷⁴

existe, selon la chercheuse, une différence de taille entre les modèles féminins de l'Ancien Testament et ceux du Nouveau. Les uns étaient des modèles, au sens pictural et artistique du terme, d'exotisme et de sensualité, tandis que les autres représentaient des modèles, pris dans une acception morale et religieuse, puisqu'elles étaient des figures de maternité et sororité féminines exemplaires. (Cf. particulièrement les pages 284, 286, 288 et 301)

⁷³ Pierre Arnaud, « Le roman gothique et l'avènement de la femme moderne », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 2 (1985) : 167

⁷⁴ Arnaud : 171

Telle n'est malheureusement pas la chance de Beatrice Rappaccini, héroïne du récit « Rappaccini's Daughter », ou de Georgiana, protagoniste féminine de la nouvelle intitulée « The Birthmark », qui, loin de pouvoir rompre le pouvoir patriarcal et paternaliste, sont au contraire absorbées dans la spirale infernale d'un enfermement malsain et délétère. La tour d'ivoire dans laquelle l'héroïne gothique était emprisonnée par son agresseur, qui se révélait le plus souvent être un membre de sa famille plus ou moins proche, a été remplacée par d'autres *loci* dont l'hermétisme, l'isolation et l'absence d'ouverture sur l'extérieur n'ont rien à envier à leurs ancêtres architecturaux. De même, le bourreau se révèle appartenir à la sphère intime de la jeune femme : mari et père sont les pendants, chez Hawthorne, des oncles pervers de la littérature gothique. Elles sont privées de tout contact avec une Nature saine et maternelle qui aurait pu les reconforter dans leur séquestration qui ne dit pas son nom. Dans la plupart des cas chez Hawthorne, la femme est même complice du comportement répressif de son père/mari/fiancé, et subit passivement, en l'apparence, les maltraitances physiques et psychologiques qu'ils lui infligent sous couvert de lui prodiguer des soins aussi bienveillants et bénéfiques que possible, et de se démenier comme de beaux petits diables dans leur intérêt. Le sarcasme de l'écrivain est à son plus fort dans des histoires où sa dénonciation du système carcéral, physique ou symbolique, de la société patriarcale peut se lire en palimpseste sous la surface de complicité féminine.

Nous souhaitons parler d'un détail artistique de la littérature gothique canonique que Hawthorne remodèle pour son projet de dé-/re-construction du féminin, ou pour le dire en des termes deleuziens, de re-/dé-territorialisation⁷⁵ du féminin. Il s'agit de l'unique passe-temps que la femme gothique peut se permettre de s'octroyer dans l'agitation de sa situation peu enviable : le chant. Pourtant, Hawthorne y opère un tour créatif, qui a son poids symbolique dans le rapport de force qui oppose le héros et la figure féminine. C'est le cas d'Aylmer, le scientifique de « The Birthmark » et son épouse :

"Ah, wait for this one success," rejoined he, "then worship me if you will. I shall deem myself hardly unworthy of it. But come, I have sought you for the luxury of your voice. Sing to me, dearest."

So she poured out the liquid music of her voice to quench the thirst of his spirit. [Birthmark ; 1987 ; 127 ; nous soulignons]

⁷⁵ Pour une étude de ces concepts, nous nous référerons dans les pages suivantes aux ouvrages collectifs de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux* et *Kafka, pour une littérature mineure* ainsi qu'au titre individuel de Deleuze, à savoir *Critique et clinique*.

Georgiana, au plus haut de sa dépression et de la pression nerveuses dans lesquelles l'expérience de son mari la projette, se retrouve à chanter, non pas tant pour son propre plaisir personnel, ou pour épancher un trop plein d'émotions, ou encore pour se laisser aller à la contemplation de paysages magnifiques et imposants (*awful* en anglais), mais pour satisfaire un caprice de son mari qui, pour se détendre et oublier l'épuisement due à ses labeurs expérimentaux, invoque la voix mélodieuse de son épouse. Georgiana ressemble davantage à une Pamela qu'à l'une des héroïnes gothiques qui, comme le dit Pierre Arnaud, « prennent le temps d'admirer les paysages grandioses qu'elles aperçoivent de leur carrosse, même quand elles sont victimes d'un enlèvement, et souvent d'en faire un croquis ou de composer un sonnet⁷⁶ ». Le réalisme n'est certes pas au rendez-vous, mais la disposition artistique, esthétique et poétique de l'héroïne gothique s'inscrit certainement dans le but, avoué ou tacite, de produire une littérature touristique pour les lecteurs britanniques qui peuvent ainsi voyager dans les paysages exotiques d'une Italie poétisée, rêvée et fantasmée.

La chanson que Georgiana chante à la demande expresse et exclusive de son mari pourrait être la version hawthornienne du sonnet ou croquis que les jeunes filles gothiques ont l'habitude de composer ou d'esquisser à la vue des merveilleux paysages naturels dont le sublime les transporte dans d'autres sphères, assouvissant ainsi également l'attente générée par une disposition à se laisser aller à la fameuse *pathetic fallacy*, ou encore cet *objective correlative* romantiques. Chez Hawthorne, il ne s'agit pas d'une composition spontanée, une extase transcendantale qui motive le chant angélique, mais plutôt la soumission d'une femme qui dépend pour son existence, mais aussi pour son salut éternel, de la seule personne à l'origine même de cette situation intrigante, à savoir son mari. Hawthorne semble ainsi introduire une critique proto-féministe de la vision gothique de la soumission de la femme, dominée par un homme tout-puissant qui a droit de vie et de mort sur elle. Mais surtout, le chant est le moyen pour Aylmer de remédier à un élan de déterritorialisation initié par Georgiana, engagée dans la lecture des recueils scientifiques personnels de son époux. Ainsi, en lui demandant, voire ordonnant, de chanter pour lui, Aylmer met un terme brutal à un saut hors du territoire féminin. Cette reterritorialisation est en réalité une déterritorialisation avortée, qui n'a pas abouti, et doit rebrousser chemin pour revenir sur elle-même : c'est « une irrésistible déterritorialisation, qui annule d'avance les tentatives de reterritorialisation⁷⁷ ».

⁷⁶ Arnaud : 171

⁷⁷ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 285. Dans *Kafka : pour une littérature mineure*, Deleuze et Guatarri prennent l'exemple d'un personnage nommé Joséphine et son sifflement : « L'art de Joséphine au contraire consiste en ceci que, ne sachant pas plus chanter que les autres souris, et sifflant plutôt moins bien, elle opère peut-être

Ainsi la voix masculine – l'ordre de chanter – et la voix féminine – le chant lui-même – se livrent-elles un combat tacite pour le monopole de ce territoire prisé qu'est la femme. La musique mélodieuse que Georgiana chantonne, c'est une musique qui, pour Deleuze et Guatarri, est « traversée de blocs [...] de féminité », une musique qui est « traversée de toutes les minorités, et pourtant compose une puissance immense⁷⁸ ». Cette puissance, Georgiana n'en soupçonne pas l'existence, et dans son cas, le chant reste une manifestation du pouvoir majoritaire qu'incarne Aylmer.

Pour conclure cet argument de l'héritage biblique et gothique comme moteur de la vision proto-féministe de Nathaniel Hawthorne, nous aimerions prendre l'exemple de la nouvelle « Rappaccini's Daughter ». Ce récit est un exemple intéressant de la confection du tissu intertextuel hawthornien. Il est un véritable palimpseste, laissant entrevoir les différentes couches d'inspiration biblique et gothique. Outre la réécriture de la Chute d'Adam, nous pouvons lire « Rappaccini's Daughter » comme une réécriture américanisée du roman phare de Matthew Gregory « Monk » Lewis, *The Monk*, lui-même une réécriture du mythe biblique. Nous suivons ainsi Pierre Arnaud qui remarque que

[l]e jardin du monastère évoque tout naturellement le Paradis Terrestre avant la Chute ; la tentatrice, après avoir guéri Ambrioso d'une piqûre de serpent, lui fait goûter, en vraie fille d'Eve, le fruit défendu, avant de l'entraîner avec elle dans le « gouffre » voluptueux de la perdition. Le malheureux moine tente bien de réagir la première fois en accablant sa séductrice de reproches [...]. Mais ce n'est qu'un dernier sursaut ; bientôt il s'abandonne à cette créature « dangereuse ». Le lecteur est invité à en conclure que cette femme, responsable du péché de la chair, est un être démoniaque.⁷⁹

Toute expansion hors la sphère de contentement humain est systématiquement assimilée à une influence maléfique, une tentation « démoniaque ». Ainsi, Beatrice, considérée sous l'angle réducteur de l'archaïsme patriarcal, serait réellement la figure maléfique de la nouvelle, mais, sous la plume de Hawthorne, elle n'est pas la seule à remplir ces conditions. Voire, elle n'est pas celle qui répond aux critères définitoires de l'être machiavélique calculateur et destructeur. Les personnages masculins du récit semblent mieux convenir à la définition du mal absolu.

une déterritorialisation du « sifflement traditionnel » et le libère « des chaînes de l'existence quotidienne ». » (12)

⁷⁸ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 368

⁷⁹ Arnaud : 167-168

Avec Hawthorne, nous assistons donc à un double travail de réécriture et de création. D'un côté, l'écrivain s'approprie de manière toute subjective et originale l'histoire du Pêché originel, ainsi que les autres versions du récit de la Chute, qu'elles soient officieuses, païennes, profanes. De l'autre, le second mouvement oblige Hawthorne à revoir sa copie : il la révisé, et rend alors une version plus complexe, ambiguë et complète (de son point de vue) du récit mythologique fondateur. Il en ébranle les fondations, tout en bouleversant les codes gothiques. Hypotextes⁸⁰ biblique et gothique se fondent, et finissent même par se confondre pour produire un hypertexte hawthornien, un palimpseste unique révélant ses différentes couches qui se superposent parfaitement sans le moindre jeu. L'hypertexte, chez Hawthorne, est un texte qui ne parle pas de la Bible en tant que texte mais qui « ne pourrait cependant pas exister tel quel sans [lui], dont il résulte au terme d'une opération que [Genette] qualifi[e], provisoirement encore, de *transformation*⁸¹ ».

La lecture personnelle de Nathaniel Hawthorne s'accompagne nécessairement d'un filtrage subjectif, une décantation longue et complexe qui, au final, nous offre un produit épuré, presque éthéré : « altération, déplacement, aliénation », cela pourrait constituer l'approche déconstructiviste de la toile trans-/inter-/intra-textuelle de l'œuvre de Hawthorne. Pierre Arnaud développe l'idée d'aliénation :

Il ne s'agit pas de l'aliénation quasi inéluctable pour le moine de la perte de la liberté humaine, mais de l'aliénation dans le sens où l'hypotexte est mis au service d'un courant littéraire en pleine vogue. On constate, en effet, ici une annexion, une confiscation, voire un détournement du mythe à des fins qui sont propres à Lewis et au roman gothique. L'ambition de Lewis n'était pas, répétons-le, d'écrire un nouveau Faust : en réalité il semble avoir annexé la littérature faustienne, qui était essentiellement faite de pièces de théâtre, dans le but d'introduire le diable et la légende faustienne dans un genre relativement nouveau, le roman, et singulièrement le roman gothique de Walpole et d'Ann Radcliffe.⁸²

P. Arnaud a bien raison de préciser qu'il ne s'agit pas du sens philosophique de l'aliénation, mais bien de son acception littéraire, poétique, et même poïétique. Il s'agit donc du procédé qui consiste à dénaturer en quelque sorte un mythe, une légende, ou un tout autre

⁸⁰ Genette définit l'hypotexte par rapport à l'hypertexte de sorte que « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982) 13 (italiques de l'auteur)

⁸¹ Genette 13 (italiques de l'auteur)

⁸² Pierre Arnaud, « Au service de Lucifer : le diable, la magie et le pacte dans *Le Moine* de M.G. Lewis », *Maître et serviteur dans le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles : [actes du Colloque Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles]* (1985) : 143

type hypotextuel, pour en faire une illustration, une utilisation toute personnelle, subjective, et originale. Les mêmes remarques peuvent s'appliquer à Nathaniel Hawthorne, qui, pour paraphraser P. Arnaud, a « annexé » les textes biblique et shakespearien, miltonien et bunyanien, faustien et lewisien pour faire de son texte propre le *locus* d'une inquisition au plus profond des contradictions de l'âme et de l'esprit humains.

Dans le mythe faustien, Lucifer, ou le diable, se présente au personnage « pactisable » si l'on peut dire, sous une forme directe, reconnaissable. C'est donc en toute connaissance de cause et de conséquence que le signataire appose son nom sur le pacte. Or, dans « Rappaccini's Daughter », les termes du contrat sont difficiles à (d)écrire car ils ne sont tout simplement pas écrits sur un document existant et sur lequel Giovanni (ou Beatrice) aurait pu signer son nom. De même que la figure du diable en personne, littéralement, n'y est pas présente. Seules des figures *diaboliques* y habitent, accomplissant par procuration l'office du diable. Mais est-ce Baglioni, Rappaccini, Beatrice, ou Giovanni, voire Lizabetta, qui se voit désigné(e) pour délivrer la missive diabolique ? Y a-t-il une altération des rôles ou bien un simple partage, ou, pour reprendre l'expression de P. Arnaud, une « redistribution des rôles » ? Hawthorne semble laisser la question sans réponse. Pour l'écrivain, ces types et rôles sont aussi à lire sous l'angle purement métaphictif. Il lui arrive d'y réfléchir ouvertement, comme c'est le cas dans sa préface à son roman *The Blithedale Romance*, où Hawthorne passe en revue les différents types de personnages fictionnels qui peuplent, ou auraient pu peupler Brook Farm, et qui, après être passés par le tamis de son imagination, finissent par ressurgir, ou non, à Blithedale :

*The self-concentrated Philanthropist; the high-spirited Woman, bruising herself against the narrow limitations of her sex; the weakly Maiden, whose tremulous nerves endow her with Sibylline attributes; the Minor Poet, beginning life with strenuous aspirations which die out with his youthful fervor,—all these might have been looked for at BROOK FARM, but, by some accident, never made their appearance there.*⁸³

Ainsi l'écrivain établit-il des « types » féminins avec des caractéristiques et rôles bien déterminés, créant des catégories féminines mettant en avant la capacité et volonté des personnages féminins à s'inscrire dans les schémas traditionnels et stéréotypés de la féminité, ou, au contraire, à les rejeter. En d'autres termes, Hawthorne a recours aux stéréotypes fictionnels féminins pour dénoncer les dogmes et pratiques patriarcaux d'un enfermement

stéréotypique de la femme dans des cases hermétiques, aveugles, sans possibilité aucune de communiquer avec le dehors. Bourdieu accuse l'ethnologie d'être responsable d'un renforcement du mythe en adoptant un discours scientifique visant à prouver l'existant :

[L]a référence à l'ethnologie, dont j'ai essayé de montrer ici les fonctions heuristiques, est soupçonnée d'être un moyen de restaurer, sous des dehors scientifiques, le mythe de l'« éternel féminin » (ou masculin) ou, plus grave, d'éterniser la structure de la domination masculine en la décrivant comme invariante et éternelle.⁸⁴

Le détournement habile du stéréotype, le transformant en arme de revendication contre ce qu'il représente par définition, semble bien correspondre à l'attitude ambivalente de Nathaniel Hawthorne envers la question du genre, au sens de *gender*, et constitue une base de ce que nous appellerons dès lors son féminisme ambigu.

Cela nous amène à présent à cerner ce que nous entendons par cette expression (« féminisme ambigu »), tout en précisant dès maintenant que notre but n'est aucunement d'élaborer une nouvelle théorie du féminisme, mais bien d'étudier en quoi le texte hawthornien peut recevoir cette étiquette politique. Ainsi, nous ne tiendrons pas compte, par exemple, des disputes intestines qui ont pu caractériser la bataille généralisée du féminisme : élucidation et résolution des contradictions internes au groupe ou même de « glissements sémantiques⁸⁵ » chez une même auteure ne relèveront pas de notre aire d'investigation⁸⁶, qui se cantonnera pour sa part à appliquer les grands préceptes de ce courant de pensée dont Hawthorne a pu voir la naissance et la croissance progressive. De même, nous n'avons pas mené une réflexion poussée sur les véritables origines de ce que nous appelons la « domination masculine » après Pierre Bourdieu, et autres implications biologico-politico-socio-morales du joug naturel de l'homme sur la femme. En effet, des philosophes anglais tels que John Locke ou John Stuart Mill ont pu réfléchir sur les notions de contrat naturel et social, en incluant ou pas dans leur démonstration respective, la femme. En ce qui nous concerne, nous prendrons pour acquis ces concepts de « supériorité masculine », « contrat

⁸³ Nathaniel Hawthorne, *Volume V. The Scarlet Letter, The Blithedale Romance* (Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883) Preface 322-323

⁸⁴ Bourdieu 40

⁸⁵ *L'invention du naturel* 85

⁸⁶ Cela pourra ainsi expliquer et, nous l'espérons, justifier le caractère « illustratif » des références féministes qui seront parsemées tout au long de notre travail de thèse. Elles viendront soutenir notre analyse de ces passages du texte hawthornien dont nous avons privilégié l'étude.

social », et autre « soumission naturelle », et verrons comment Hawthorne les intègre dans son propre projet de revendication féministe.

Il s'agira ainsi, comme le dit Rédouane Abouddahab dans son « Introduction » à l'ouvrage collectif *Textes d'Amérique. Écrivains et artistes américains : entre américanité et originalité*, de « mettre en lumière la relation entre une parole singulière, celle de l'écrivain [...], et le discours idéologique référentiel⁸⁷ ». Si Rédouane Abouddahab parle de « Discours d'Amérique » pour nommer « l'ensemble des discours officiels et institutionnels émanant de mythes et de textes fondateurs⁸⁸ », de notre côté, nous pourrions parler de « Discours du féminin » pour nous référer à cette totalité, contradictoire du reste, de paroles émanant des différentes autorités masculines, religieuses et politiques, qui ont *informé* et érigé leur construction mentale de la femme en image quasi-institutionnelle. Le *texte* hawthornien s'oppose ainsi au *discours* traditionaliste « parce que quelque chose de l'ordre de l'altérité, de l'indicible et de l'hétérogène, du reste irréductible structure son identité propre, tandis que le Même règne sur le Discours⁸⁹ ». Nous pouvons dire que le Discours du féminin⁹⁰ chez Hawthorne met en avant la non-existence de la Femme, ou, formulé autrement, l'existence de la non-Femme.

Dans notre travail d'investigation, nous nous servirons indifféremment de l'ouvrage phare de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, et celui de Judith Butler, *Undoing Gender*, de l'opuscule de Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, sans nous soucier plus avant des éventuelles divergences⁹¹. Nous aurons également recours aux textes de Merleau-Ponty, dont sa *Phénoménologie de la perception*, ainsi qu'aux séminaires XI et XX, respectivement *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* et *Encore*, de Jacques Lacan, qui nous fourniront, lorsque cela s'avèrera pertinent et possible, des éclaircissements sur la question de

⁸⁷ Rédouane Abouddahab, *Textes d'Amérique : écrivains et artistes américains entre américanité et originalité* (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2008) 9

⁸⁸ Abouddahab 10

⁸⁹ Abouddahab 10

⁹⁰ Si nous appliquons rigoureusement la distinction établie par R. Abouddahab entre texte et discours, l'expression « discours du féminin » semblerait aller à l'encontre de notre propos sur le féminisme ambigu de Nathaniel Hawthorne. En effet, cela signifierait que l'œuvre hawthornienne est hermétique à toute possibilité d'altérité dans le concept de « féminin ». Or, c'est bien le contraire qui se passe. C'est pour cela que nous attribuons au terme « discours », dans l'expression « Discours du féminin », le sens que R. Abouddahab réserve au *texte*. De même, notre utilisation du terme « texte » (par exemple, « texte hawthornien ») est d'une entière neutralité sémantique.

⁹¹ Ainsi, par exemple, Anne-Marie Devreux, dans son article « Sociologie contemporaine et re-naturalisation du féminin » dénonce le « retour à la nature pour catégoriser le groupe des femmes » que le raisonnement de Pierre Bourdieu a amorcé dans son article « La domination masculine ». L'un de ces griefs est par exemple le « déplacement » qu'opère Bourdieu du « rapport social de domination masculine (entre hommes et femmes) vers un rapport entre hommes sur la base d'une catégorisation qui exclut les femmes du social et n'y maintient que les hommes. » (*L'invention du naturel* 129 et 132)

la femme. Le concept de littérature mineure, développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka, pour une littérature mineure* et *Mille plateaux*, nous servira, quant à lui, de fil conducteur indispensable pour penser et *informer* le cadre féministe de la fiction hawthornienne, qui s'inspire de la voix féminine⁹² pour prendre corps.

S'impose ici également une parenthèse importante concernant l'impression de binarisme qui peut se dégager à la lecture de notre travail. En effet, par endroits, le lecteur pourra s'impatisser devant notre tendance à polariser la pensée de Hawthorne. Soit dit immédiatement que cet effet de bipolarité émane non pas de notre démonstration, mais bien des idées préconçues que les héros se font de la femme et du féminin. Ainsi, des termes et expressions comme « phallocentriques », « hégémonie masculine », ou encore « phallogocratiques » sont employés dans le but de démontrer le rejet par Hawthorne de la conceptualisation binaire du féminin défendue par ses héros. La source énonciative de ce binarisme se situe dans leur esprit étrié et parasité par l'influence du traditionalisme puritain. Notre propos sera donc de relever la critique sous-jacente faite par Hawthorne de ce raisonnement préconçu.

Parce que certains termes sont susceptibles d'être soumis à un intense travail de répétition en raison de leur position centrale dans notre thèse, nous souhaitons faire un détour nécessaire par la station encyclopédique, et fournir des cadres définitionnels indispensables à une conceptualisation du féminisme élaboré par Hawthorne.

Quel sens donner aux vocables « femme » et « féminin » ? Ce dernier, incidemment, peut s'utiliser comme adjectif plein, pour venir qualifier une chose ou une attitude de « féminin », c'est-à-dire, « qui se rapporte à la femme », mais aussi comme adjectif nominalisé, « le féminin ». La nuance sera alors à saisir, et nous remarquerons que, bien souvent, si ce n'est systématiquement, cette version se posera en opposition au « masculin ». La confrontation est, tout à la fois, l'origine (controversée) et le résultat (logique) du système patriarcal. Simone de Beauvoir en donne les définitions suivantes :

Quand j'emploie les mots « femme » ou « féminin » je ne me réfère évidemment à aucun archétype, à aucune immuable essence ; après la plupart

⁹² Nous paraphrasons ici Anne Garrait-Bourrier qui, parlant de la fiction momadéenne, l'érige en « parfait exemple de cette "littérature mineure" qu'est la *voix humaine* dont il s'inspire », Anne Garrait-Bourrier, *N. Scott Momaday, l'homme-ours : voix et regard* (Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, 2005) 192 (italiques de l'auteur)

de mes affirmations il faut sous-entendre « dans l'état actuel de l'éducation et des mœurs »⁹³.

Bien sûr, si Simone de Beauvoir refuse d'attribuer à ces vocables une définition archétypale, ce qu'elle nomme justement une « immuable essence », c'est parce qu'elle s'attèle, au contraire, au démantèlement de l'essentialisme féminin. Le corpus hawthornien, en revanche, semble nous mener vers la voie du prédéterminisme de la « femelle humaine⁹⁴ ». Ce que Hawthorne semble alors amorcer, c'est une dénonciation de cette voie. Le héros s'attache à une vision préétablie, bien avant sa naissance, une vision qui fait de la femme un être né femme, ce qui implique « un destin biologique, psychique, économique⁹⁵ ». La femme ne peut échapper à sa destinée pré-écrite, voire prescrite par une autorité indiscutable, l'homme⁹⁶. La volonté d'écrire à l'avance l'existence de la femme est un symptôme de la gynophobie que Guy Bechtel définit comme suit :

À la base du statut d'enfermement domestique de la femme dans les différentes sociétés, notamment la société chrétienne, il exista autre chose : une véritable gynophobie, une peur éternelle de ce qu'incarnaient les femmes, qui s'enracina non dans la comparaison des biceps mais dans la différence sexuelle.⁹⁷

Imposer des limites à la féminité était donc un moyen de contenir cette peur, de la dissimuler même sous des apparences d'assurance et de supériorité naturelles. Ainsi à la question « qu'est-ce qu'une femme ? », les « connaisseurs⁹⁸ » répondent-ils naturellement : « *Tota mulier in utero* : c'est une matrice⁹⁹ », où d'autres décrètent que certaines n'en sont pas (des femmes) même si elles possèdent un utérus¹⁰⁰. Dès lors, la démarche terminologique comporte des incohérences internes qui *informeront* la destinée biológico-sociale de la femme. Nous sommes alors en droit de nous interroger sur la teneur de ce vocable subversif qu'est « la femme », et la valeur intrinsèque, s'il en est une, de ce qui devrait théoriquement

⁹³ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 [9]

⁹⁴ Beauvoir 13. Beauvoir s'insurge contre le terme « femelle » qui est péjoratif « non parce qu'il enracine la femme dans la nature, mais parce qu'il la confine dans son sexe. » (Beauvoir *Deuxième sexe* I 35)

⁹⁵ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 13

⁹⁶ Ainsi, la femme doit se soumettre à un déroulement d'événements écrits d'avance et sur lesquels elle ne peut influencer car elle doit également se soumettre à l'autorité patriarcale, auteur de cette destinée figée et irréversible. Inscription et prescription caractérisent donc la nature de l'existence féminine, et c'est contre ce double fardeau que s'insurge Hawthorne.

⁹⁷ Guy Bechtel, *Les quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine* (Paris : Plon, 2000) 283 (italiques de l'auteur)

⁹⁸ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 11

⁹⁹ Beauvoir 11 (italiques de l'auteur)

¹⁰⁰ Beauvoir 11

faire l'essence de la femme, à savoir la « féminité ». La condition féminine rejoint la question de « l'existence d'entités immuablement fixées » que Beauvoir pose à propos des groupes de minorités :

*Mais le conceptualisme a perdu du terrain : les sciences biologiques et sociales ne croient plus en l'existence d'entités immuablement fixées qui définiraient les caractères donnés tels que ceux de la femme, du Juif ou du Noir ; elles considèrent le caractère comme une réaction secondaire à une situation. S'il n'y a plus aujourd'hui de féminité, c'est qu'il n'y en a jamais eu.*¹⁰¹

Nous retrouvons ici les termes de la bataille de l'inné et de l'acquis, déclinée sur le mode générique : le temps est révolu où chacun des deux sexes, et notamment la femme, *était* ce que le hasard, autre mot pour parler du destin ou de destinée biologique, *faisait de* lui, et d'elle en particulier. Dit autrement, la femme *devenait* ce qu'elle *était*, ou, plus exactement, ce qu'elle *devait être*. Avec Simone de Beauvoir, et sa célèbre formule « on ne naît pas femme, on le devient¹⁰² », la place faite au hasard est considérablement réduite, pour ne pas dire annihilée. Le cours des choses est inversé, et la femme *était* ce qu'elle *devenait*, et, plus important, ce qu'elle *pouvait* et *voulait* devenir. L'existence se substitue à l'essence, ou, du moins, s'en libère pour s'épanouir et *devenir* l'essence. Cette dernière n'est plus alors un constituant, un existant, un donné, mais un constitué, un produit, ou, pour reprendre le terme de la paire controversée, un *acquis*. Nous voyons, avec les exemples que Simone de Beauvoir donne en parallèle à la condition féminine, nommément les Juifs et les Noirs, qu'il s'agit de défendre des minorités qui n'ont pas voix au chapitre. D'où l'importance du concept deleuzien de littérature mineure. Pour la définir, Deleuze et Guattari énoncent trois critères, le premier d'entre eux étant l'invention d'une langue mineure. Les autres sont le caractère politique, et la dimension et valeur collective d'une telle littérature, ce dernier critère découlant du second :

[...] tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, l'affaire individuelle (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; [...]. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire,

¹⁰¹ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 12 (italiques de l'auteur)

¹⁰² Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 13

*indispensable, grossie au microcospe, qu'une tout autre histoire s'agite en elle. [...] Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective.*¹⁰³

Au travers des récits hawthorniens, c'est bien une « tout autre histoire » qui « s'agite » dans les micro-histoires de ces héroïnes tragiques : l'histoire de la Femme¹⁰⁴, l'histoire d'une tradition patriarcale de construction de la féminité. L'idée de « construction sociale naturalisée¹⁰⁵ » de la féminité, Pierre Bourdieu en parle sous un autre angle, celui du regard des autres, qui se déclinent au masculin exclusivement :

*La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (esse) est un être-perçu (percipi), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles. On attend d'elles qu'elles soient "féminines", c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. Et la prétendue "féminité" n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'ego. En conséquence, le rapport de dépendance à l'égard des autres (et pas seulement des hommes) tend à devenir constitutif de leur être.*¹⁰⁶

La dialectique de l'être et de l'être perçu, Nathaniel Hawthorne la reprend à son compte dans la nouvelle « Rappaccini's Daughter », où, nous le verrons, la perception sensorielle de Giovanni Guasconti *informe* entièrement sa vision de la nature intrinsèque de Beatrice¹⁰⁷. L'être perçu de celle-ci, et que construit sensoriellement le jeune étudiant italien, correspond, pour ce dernier, à son être le plus profond, celui que le héros reconstitue mentalement. Beatrice devient alors, dans les mots de Bourdieu, « dépendante ». La féminité, entendue comme réalisation des attentes masculines, fait de la femme l'*objet* de prédilection de soumission. Nous aurons donc l'occasion de revenir sur la dialectique phénoménologique mise en scène dans la nouvelle. Dès à présent, nous pouvons dire que la féminité est un mythe masculin, conformément à la définition que Merleau-Ponty donne du mythe :

¹⁰³ Deleuze et Guattari, *Kafka* 30-31 (italiques de l'auteur)

¹⁰⁴ Nous utilisons la majuscule en toute connaissance de cause : il ne s'agit pas d'une contradiction avec le propos de Hawthorne qui rejoint la célèbre phrase de Lacan selon laquelle La femme n'existe pas. Ici, le vocable « Femme » renvoie précisément à l'utopie de la femme imaginée, au sens psychanalytique, que dénonce précisément l'écrivain.

¹⁰⁵ Bourdieu 9

¹⁰⁶ Bourdieu 73 (italiques de l'auteur)

¹⁰⁷ Pour reprendre notre métaphore de la mosaïque pour caractériser le Discours du féminin hawthornien, Giovanni représente le fragment phénoménologique de l'œuvre finale qu'est la non-Femme selon Hawthorne.

*Mais [la] distinction même de l'apparence et du réel n'est faite ni dans le monde du mythe, ni dans celui du malade et de l'enfant. Le mythe tient l'essence dans l'apparence, le phénomène mythique n'est pas une représentation, mais une véritable présence. Le démon de la pluie est présent dans chaque goutte qui tombe après la conjuration comme l'âme est présente à chaque partie du corps.*¹⁰⁸

La définition du mythe plaide en faveur d'une plénitude absolue de la chose, une « symbolique qui relie chaque qualité sensible aux autres¹⁰⁹ ». La « symbolique¹¹⁰ » du féminin, chez les héros hawthorniens, réduit donc la femme à son apparence essentielle, au point que Hawthorne en vient à se demander si le paradoxe de l'essence superficielle¹¹¹ contient une signification.

Simone de Beauvoir s'interroge également sur la signification du vocable « femme » :

*Cela signifie-t-il que le mot « femme » n'ait aucun contenu ? C'est ce qu'affirment vigoureusement les partisans de la philosophie des lumières, du rationalisme, du nominalisme : les femmes seraient seulement parmi les êtres humains ceux qu'on désigne arbitrairement par le mot « femme »*¹¹².

Pierre Bourdieu la rejoint sur la question de l'arbitraire :

*On voit bien qu'en ces matières il s'agit avant tout de restituer à la doxa son caractère paradoxal en même temps que de démontrer les processus qui sont responsables de la transformation de l'histoire en nature, de l'arbitraire culturel en nature*¹¹³.

Et de prescrire qu'il faut

*rendre au principe de la différence entre le masculin et le féminin telle que nous la (mé)connaissons son caractère arbitraire, contingent, et aussi, simultanément, sa nécessité socio-logique*¹¹⁴.

L'interrogation sur le « contenu » du mot « femme » se pose sur le terrain saussurien de la signification du langage. Il apparaît que, en accord avec la théorie langagière que Ferdinand

¹⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1976) 335

¹⁰⁹ Merleau-Ponty 368

¹¹⁰ L'usage du féminin ici montre que nous ne considérons pas la dimension psychanalytique du terme « symbolique ». Il ne s'agit donc pas ici de l'ordre symbolique lacanien qui s'oppose à l'ordre réel dont il est en même temps le tributaire et le complément indispensable.

¹¹¹ Nous prenons cet adjectif dans le sens de « relatif à une surface ».

¹¹² Beauvoir, *Deuxième sexe* I 12 (italiques de l'auteur)

¹¹³ Bourdieu 8 (italiques de l'auteur)

¹¹⁴ Bourdieu 8

de Saussure a développée, l'attribution du vocable « femme » à ces êtres qui comptent pour la moitié de la Création, relève de l'arbitraire. Si la femme est (appelée) « femme », c'est parce que le hasard, encore lui, en a voulu ainsi à des fins pragmatiques. Pourtant, cet arbitraire a bien été défini par une entité qui détient le pouvoir de nommer les choses, la science nominaliste que les Lumières ont érigée parmi les trouvailles du rationalisme. Si ce n'est pas la Nature ni Dieu (incarnations du hasard ?), l'origine de cette nomina(lisa)tion doit forcément se loger dans l'autre moitié de l'Humanité, l'homme, qui, de manière tout aussi arbitraire et péremptoire, se retrouve à représenter, au moins verbalement d'abord, l'humanité dans son ensemble. Ainsi, le vocable « femme », s'il ne doit pouvoir signifier rien d'autre que la femme en opposition à l'homme, à des fins pragmatiques de désignation, il en est arrivé à justement la confronter à l'homme dans un rapport de force qui, dès le départ, était en faveur de ce dernier. La symétrie¹¹⁵ entre les genres n'est qu'une utopie formelle, selon Beauvoir. Il en découle que la question « qu'est-ce qu'une femme ? » prend tout son sens ontologique. Contrairement à l'homme qui n'a jamais eu à se poser cette question, la femme se retrouve sans cesse dans une position où elle doit justifier son appartenance à la famille des êtres humains, dans une position où elle doit *se* justifier. Et par là-même, ironiquement, elle a acquis une expérience précieuse dans l'art de l'affirmation de soi.

La femme subit ainsi l'homme sans savoir qu'elle le subit. Il s'agit d'un rapport subreptice de supériorité qui s'instaure entre l'homme et la femme, à l'insu de la victime (la femme), qui, ainsi, ne se sait pas victime. Bourdieu avance alors l'argument selon lequel la soumission est le fruit non d'une équation naturelle, mais bien le produit d'une opération culturellement motivée, et élaborée dans un but, inavoué, de soumettre la femme à l'hégémonie masculine. Bourdieu souligne bien le caractère « arbitraire » des définitions du féminin et du masculin, et le paradoxe inhérent à la contingence définitionnelle est à l'origine même de l'opinion majoritaire, ou *doxa*. Dès lors, il défend la mission de l'anthropologue qui consiste à convaincre la majorité biaisée de la dimension paradoxale de leur position. Si, pour la *doxa*, le masculin domine le féminin, c'est justement parce que sa supériorité sert l'intérêt social de l'homme, au détriment de la femme. Les répercussions de la naturalisation de la différence sexuelle se feront ressentir sur le plan des schémas sociétaux, et notamment, dans le domaine spatial, où se met en place une véritable sexualisation de l'espace, qu'il soit domestique ou économique, comme l'explique Bourdieu :

¹¹⁵ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 14

La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer. L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : c'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments ; c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblée ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes, ou, à l'intérieur de celle-ci entre la partie masculine, avec le foyer, et la partie féminine, avec l'étable, l'eau et les végétaux ; c'est la structure du temps, journée, année agraire, ou cycle de vie, avec les moments de rupture, masculins, et les longues périodes de gestation, féminines¹¹⁶.

Nous retrouvons cette division du travail dans « Roger Malvin's Burial ». Alors que le père et le fils partent chasser, l'épouse et mère s'occupe de la tenue du foyer, même si ce dernier se trouve en pleine nature sauvage :

[...] in one of the corresponding hollows, a wild and romantic spot, had the family reared their hut and kindled their fire. [...]. Reuben and his son, while Dorcas made ready their meal, proposed to wander out in search of game, of which that day's march had afforded no supply. [Malvin Burial ; 1987 ; 28 ; nous soulignons]

Le retour à un état de nature primitif (*a wild and romantic spot*) joue en faveur de la naturalité/-sation de la division du travail, un travail domestique que le narrateur nomme, quelque peu ironiquement, « her employment », où le possessif définit la zone de manœuvre féminine et fait de sa tâche – préparer ce qui est *leur* repas – son domaine de prédilection. Son occupation, le narrateur poursuit, est « diversified by an occasional glance at the pot » [Malvin Burial ; 1987 ; 28], et s'en trouve ainsi dénigrée : son travail n'en est pas un, et Dorcas a beau s'occuper à mener sa mission à bien et à l'exécuter du mieux possible, l'ironie du narrateur est prégnante dans sa critique de la répartition du travail :

Dorcas, after the departure of the two hunters, continued her preparations for their evening repast. [...]. As she busied herself in arranging seats of mouldering wood, covered with leaves, for Reuben and her son, her voice danced through the gloomy forest in the measure of a song that she had learned in youth. [Malvin Burial ; 1987 ; 30]

¹¹⁶ Bourdieu 15-16. Il faut ici préciser que Bourdieu prend l'exemple de la société kabyle de l'Algérie contemporaine, mais son propos peut facilement s'élargir à toute société, occidentale ou orientale, dans laquelle la femme est tenue dans une position d'infériorité sociale.

L'activité relative de Dorcas est en réalité une passivité dissimulée sous des aspects trompeurs d'actions répétitives (*an occasional glance*), et que vient masquer également son chant qui la transporte de nouveau, par l'imagination, vers son foyer abandonné. Le refrain que Dorcas répète ressemble à la ritournelle deleuzienne qui, par la musique, se trouve déterritorialisée :

La musique fait subir à la ritournelle ce traitement très spécial de la diagonale ou de la transversale, elle l'arrache à sa territorialité. La musique est l'opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle.¹¹⁷

Le refrain que fredonne Dorcas est le territoire déterminé de la féminité : « la ritournelle est essentiellement territoriale ¹¹⁸ », et ainsi, privée de musique, « en fait un contenu déterritorialisé pour une forme d'expression déterritorialisante ¹¹⁹ ». Dorcas ne parvient pas à se projeter ailleurs que dans son foyer abandonné, le lieu du devenir-femme-minoritaire par excellence, un foyer qui, comme le remarque justement Simone de Beauvoir, est « le centre du monde et même son unique vérité ¹²⁰ » pour la femme. Elle se retrouve dans le lieu bachelardien du « contre-univers ¹²¹ » car l'imagination « abolit ce qu'elle ne possède pas ¹²² », un monde extérieur qui n'est pas le sien et où elle ne trouve pas sa place : dans et par son chant, « rien d'autre [que son foyer] n'existe ¹²³ ». Par l'imagination la frontière entre le dehors – la forêt – et le dedans – le foyer – « s'effondre ¹²⁴ ».

Cela implique nécessairement que la femme soit lésée au niveau social, de sorte qu'elle pâtit d'une infériorité réputée naturelle, mais définie comme telle seulement au travers du prisme de la logique sociale et culturelle. La supériorité masculine, ou, de l'autre point de vue, la soumission féminine, est donc bien une donnée, un donné pseudo-naturel.

Avant d'aller plus loin, définissons les termes clefs que sont « visible » et « invisible » que nous sous-entendons en partie dans le terme « discours » contenu dans le titre de notre

¹¹⁷ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 369

¹¹⁸ Deleuze et Guatarri 369

¹¹⁹ Deleuze et Guatarri 369

¹²⁰ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 231

¹²¹ Bachelard cité dans Beauvoir 231

¹²² Beauvoir 231

¹²³ Beauvoir 231

¹²⁴ Beauvoir 231

thèse « L'émergence d'un discours mineur féministe dans la fiction courte de Nathaniel Hawthorne : écriture du devenir-femme ».

Le premier sens que l'on peut attribuer au vocable « visible » est, logiquement, celui de vision, de perception, de sensation. « Le visible est ce qu'on saisit *avec* les yeux, le sensible est ce qu'on saisit *par* les sens¹²⁵ » : le sensible est défini ainsi comme « le résultat immédiat d'un stimulus extérieur¹²⁶ ». Les objets de la perception ne sont donc pas soumis à une loi de la constance qui garantirait l'adéquation entre, d'une part, une sensation, et, d'autre part, le stimulus objectif. Appliquée à la construction du féminin, cette définition pose les bases d'une défense de la subjectivité féminine. Le corps de la femme, pour le héros des récits de Hawthorne, se réduit à ce qui est saisi avec les yeux et par les sens, à ce que Merleau-Ponty nomme le « stimulus extérieur ». Il n'est qu'un instrument pour témoigner de l'hégémonie intellectualiste masculine. Cela explique qu'il soit utilisé, au sens fort du terme, comme objet d'expérimentation, comme si l'expérience scientifique cristallisait la perception du sensible, comme si elle était la voie royale vers une définition de l'essence féminine tangible. À ce propos, le thème de la sexualité chez Hawthorne se prête à cette définition que Merleau-Ponty donne du visible sensoriel :

La sexualité se cache à elle-même sous un masque de généralité, elle tente sans cesse d'échapper à la tension et au drame qu'elle institue. [...]. La sexualité n'est ni transcendée dans la vie humaine ni figurée en son centre par des représentations inconscientes. Elle y est constamment présente comme une atmosphère.¹²⁷

Merleau-Ponty souligne le caractère omniprésent de la sexualité, et nous constaterons que, chez Hawthorne, la question sexuelle est souvent « cach[ée] à elle-même sous un masque de généralité ».

Un autre pan de la définition du terme « visible », et de l'élucidation de la paire visible/invisible, est en rapport avec un autre couple dialectique, celui de l'explicite et de l'implicite. Parlant des romans de N. Scott Momaday, Anne Garrait-Bourrier fait la distinction entre lecture de l'explicite et lecture de l'implicite :

L'explicite est de deux ordres. Ou bien il est clairement identifiable car rattaché au réel historique américain et forme alors une sorte de point

¹²⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 13 (italiques de l'auteur)

¹²⁶ Merleau-Ponty 14

¹²⁷ Merleau-Ponty 196

d'ancrage à la narration fictionnelle [...], ou bien il est d'un autre ordre. En effet, l'explicite – ou « les conventions de la réalité » – peut chez Momaday être teinté d'un réalisme empreint de magie, caractéristique de la littérature indienne, et le lecteur pourra être surpris de découvrir des situations extraordinaires ou surnaturelles [...], narrées sur un mode réaliste.¹²⁸

Ainsi l'explicite est-il la rencontre du lecteur avec le familier, cet univers réel dans lequel il a tous ses repères : « Ainsi, dès le premier contact avec le texte, le lecteur est placé au cœur d'un univers semblable au monde réel. Malgré le sentiment d'étrangeté qui se dégage des situations décrites, il peut reconnaître ce qu'il observe¹²⁹ ». L'univers hawthornien est un tel monde où l'étrange se mêle au connu, où l'inconnu paraît si familier. La forêt dans laquelle s'engouffre Young Goodman Brown revêt une atmosphère d'inquiétante familiarité, pour paraphraser la fameuse formule freudienne d'« inquiétante étrangeté », une atmosphère qui fait de la forêt le *locus* de l'étrange par excellence chez les Puritains. Ou encore, le jardin de Rappaccini possède des qualités merveilleuses qui, pour tout leur caractère hybride, n'en demeurent pas moins des incarnations du quotidien américain. Pour ce qui est de la partie implicite de la lecture que définit Anne Garrait-Bourrier, il en est ainsi :

L'implicite impose au lecteur un déchiffrement des codes (symboles, métaphores, mythes...). Cette dernière dimension est essentielle et renvoie à une mémoire collective indienne qui confirme l'identité du récit [...]. Elle requiert une participation active du lecteur, dont l'imagination est sollicitée.¹³⁰

Chez Hawthorne aussi, le lecteur devra faire preuve d'imagination pour déceler les messages subliminaux que l'écrivain a disséminés, sciemment ou inconsciemment, dans ses écrits. Notre travail sera de faire la part belle à cette part d'implicite, d'invisible donc, qui cohabite avec et, parfois, malgré, l'explicite hawthornien, héritage du puritanisme américain. Un autre volet de la définition concerne la diégèse :

L'explicite est l'enchaînement des situations qui composent la diégèse, y compris cette transformation magique décrite comme étant réelle. L'implicite est tout le symbolisme mythique que cette transmutation recouvre [en parlant de la transformation du héros momadéen en ours]. [...]. L'implicite est comme une autre langue au cœur du second niveau de l'explicite, une "outrelangue" [...]. Qu'il connaisse ces codes ou non, le lecteur s'interrogera sur le sens de cette transformation et contribuera à compléter l'histoire [...].¹³¹

¹²⁸ Garrait-Bourrier 26-27

¹²⁹ Garrait-Bourrier 26-27

¹³⁰ Garrait-Bourrier 26-27

¹³¹ Garrait-Bourrier 26-27

Le lecteur de Hawthorne aura la même tâche, celle qui consiste à déchiffrer, à décrypter une écriture diverse, où se mélangent des codes et autres secrets. Dans l'univers hawthornien, la mission s'avère difficile dans la mesure où l'écrivain lui-même n'est pas nécessairement conscient de la portée des actes et paroles qu'il décrit.

Hawthorne se pose, volontairement ou non, en marge de la littérature canonique de l'Amérique, ou du moins celle qui devenait le point de repère reconnu de la scène littéraire américaine. Il donne voix au chapitre à des femmes, et, ce faisant, fait de ses écrits une pierre dans le monument de la littérature mineure, telle que Gilles Deleuze et Félix Guattari l'ont définie. Notre réflexion est partie de notre double interrogation : comment Hawthorne parvient-il à politiser ses portraits de femmes, abondants dans sa fiction courte, pour finalement faire de son texte le porte-parole du « devenir-femme », qui est la visée de l'existence féminine ? Comment Hawthorne réussit-il à faire passer la femme d'un « être-pour-les-hommes¹³² » à un être-pour-soi qui préfigure le devenir deleuzien ? Nous assistons à un parcours, une progression à partir d'une esthétique des portraits de femme pour se diriger vers une politique de la rébellion féministe contre les codes puritains et autres marqueurs de la domination masculine dans une dynamique dialectique où le texte sur la femme devient texte de la femme. Tout notre travail s'attèlera donc à élucider le mystère féminin qui se loge dans la fiction de l'écrivain.

Pour cela, nous avons divisé notre thèse en trois parties. La première, intitulée « Portraits de femmes et fascination du féminin chez Nathaniel Hawthorne », se focalisera sur un pan du visible féminin dans les récits tel qu'il peut apparaître, entre autres, sous forme de typologies et descriptions physiques, détaillées ou non, mais également, sous la forme de réflexion sur le corps sensible, au sens phénoménologique du terme, de la femme. Cette focalisation sur l'aspect tangible du corps féminin nous permettra, dans un second temps, de réfléchir sur la « Socialisation et non-symbolisation¹³³ du féminin », titre de notre deuxième partie. Celle-ci sera en effet le lieu de l'invisible de ces portraits, c'est-à-dire tout l'appareil social et symbolique qui se trame derrière leur élaboration, mais également ce système qui en dessine les traits saillants. Ainsi, un détour par la symbolique du corps sexuel de la femme s'avèrera, entre autres voies, un chemin privilégié vers l'élucidation de l'ambivalence et de l'ambiguïté du mystère féminin. Ici aussi, le procédé de littéralisation du figuré se révélera

¹³² Beauvoir, *Deuxième sexe* I 228

¹³³ Cette expression renvoie en creux à l'adjectif « imaginaire » dans son acception psychanalytique, à savoir, pour reprendre le propos synthétique de François Wahl, le caractère fondamentalement trompeur de l'image de soi qui ne correspond nullement à celle que l'être humain pense avoir de son moi. (cf. *supra* p. 19)

être la mise en texte du corps imaginaire¹³⁴ de la femme. Enfin, notre troisième et dernière partie tâchera d'étudier plus précisément les mécanismes du « devenir-femme » deleuzien que nous posons comme étant le point de culmination du féminisme hawthornien. En effet, nous analyserons les ressorts psychanalytiques de la conscience féminine, mais aussi de la conscience du féminin telle que Hawthorne la comprend. Ce sera également le lieu de la politisation du féminin : la voix de la femme, sous sa plume, se débride. Il apparaîtra alors que le personnage de Catharine semble être une figure féminine qui porte tous les espoirs que Hawthorne nourrissait à propos d'une représentation du féminin par la femme pour la femme. Seule la littérature et l'espace de l'imagination peuvent permettre à la femme un accès fantasmé à l'altérité. En intellectuel éclairé, Hawthorne ressent l'urgence et le besoin d'accompagner cette reconstruction du féminin. Chez Hawthorne, nous assistons à la progression d'une écriture essentialiste héritée, ou, plus précisément, d'une écriture de l'essentialisme féminin, vers une revendication d'un différentialisme qui ouvre peu à peu la voie à la révolte pacifique de l'écrivain qui, à travers ses femmes fictionnelles, tente peut-être de se libérer de son propre héritage puritain. S'établit ainsi une passerelle entre le bio et la graphie, une jonction qui amène Hawthorne à, sinon accepter, du moins confronter ses propres « tiraillements¹³⁵ » en matière de femme. Le discours féministe émerge littéralement de cette fiction courte qui dépasse le caractère minoritaire deleuzien des figures féminines qu'elle met en jeu.

Pour mener à bien notre démonstration, nous nous proposons d'étudier certains des contes de Hawthorne. Les femmes représentent une part importante de l'œuvre de l'écrivain. Tous les contes contiennent au moins un, voire plusieurs, de ces personnages féminins dont la fragilité et la soumission semblent constituer les caractéristiques identifiantes primordiales et inaliénables. Le sort tragique que partagent nombre d'héroïnes des contes semble *a priori* conforter l'idée selon laquelle elles paraissent ne pas s'intégrer et correspondre aux définitions génériques implicites faisant loi dans ce début de siècle dit « de la Renaissance américaine¹³⁶ », et semblant pourtant exclure les femmes du mouvement ascendant collectif.

¹³⁴ Ici aussi, nous utilisons l'adjectif « imaginaire » dans son sens psychanalytique : il s'agit, encore une fois, du corps « imagé » de la femme, c'est-à-dire modelé selon l'image construite mentalement par l'homme.

¹³⁵ Abouddahab 11

¹³⁶ L'expression a été forgée par F. O. Matthiessen qui fut l'un des premiers à se pencher sur la question de l'idéalisation du mythe américain. Lawrence Buell a, lui aussi, repris récemment cette problématique du rêve du « grand roman américain », projection littéraire de la destinée manifeste historique du Nouveau Continent. Nous renvoyons notre lecteur aux ouvrages suivants : F. O. Matthiessen, *American Renaissance : Art and*

Nous notons un certain décalage entre, d'une part, les créatures éthérées qui traversent l'œuvre de Hawthorne, et subissent, à l'instar des femmes américaines, les affres de la « domination masculine », et, d'autre part, certains des personnages féminins qui tentent de remettre en question cet ordre naturel des choses pour redéfinir les limites de ce qui fait la féminité. La relation entre l'homme et la femme semble constituer l'un des aspects fondamentaux chez Hawthorne, celui par lequel l'écrivain peut énoncer sa conviction différentialiste concernant la nature féminine.

Le format court des contes et récits ne permet pas l'insertion, au sein d'une même histoire, de différents types de femmes. Par « types », nous entendons aussi bien « archétype » que « stéréotype », des modèles bien définis de personnages féminins établis par une autorité toute-puissante, que ce soit l'homme social, ou encore l'homme-écrivain. L'écriture de Nathaniel Hawthorne fonctionne à grand renfort d'échos et de répétitions de traits physiques et moraux, et à cet égard, l'écrivain ressemble beaucoup à ses contemporains du cercle littéraire du « Transcendental Club ». L'importance minime que l'auteur accorde à son personnage féminin dans le déroulement de la diégèse ne doit en rien préjuger de l'importance qu'il lui attribue sur un plan plus symbolique. Qu'il soit simplement fait mention d'une femme, ou qu'il soit question, à proprement parler, de la femme, elle est toujours-déjà là. La construction en échos ouvre la voie à une exploration en filigrane ou en profondeur. Quel que soit le cas, le portrait esquissé est un exemplaire unique, et cette unicité œuvre en faveur de l'idéologie féministe en construction dans l'œuvre de Hawthorne. Ce critère d'originalité (au sens artistique d'« œuvre originale »), l'écrivain en fera son maître-mot pour défendre la valeur intrinsèque de la femme.

Notre choix du corpus s'est porté prioritairement sur un pan de la fiction de Nathaniel Hawthorne, à savoir ses contes et récits courts. Dans le processus de sélection préliminaire des contes constituant notre corpus d'étude, nous avons dû considérer plusieurs critères, à savoir stylistique et thématique. Nous avons inclus dans ce corpus les contes les plus canoniques, tels que « The Birthmark », « Rappaccini's Daughter », « Young Goodman Brown », « The Artist of the Beautiful », « The Minister's Black Veil » ou encore « The Gentle Boy », mais nous avons également retenu des contes que la critique hawthornienne a

Expression in the Age of Emerson and Whitman (London : Oxford University Press, 1968) ; Lawrence Buell, *Literary Transcendentalism : Style and Vision in the American Renaissance* (Ithaca : Cornell University Press, 1986) ; *New England Literary Culture : from Revolution through Renaissance*. (Cambridge : Cambridge University Press, 1989) ; *The Dream of the Great American Novel*, (Cambridge, Mass. : The Belknap Press of Harvard University Press, 2014)

quelque peu délaissés : « Roger Malvin's Burial », « Wakefield », « The Wedding-Knell », « The Man of Adamant », « Mrs Bullfrog », « The Great Carbuncle », « Edward Fane's Rosebud », « The Shaker Bridal », « The Threefold Destiny », « Lady Eleanore's Mantle », « The Lily's Quest », « The New Adam and Eve », ainsi que « Egotism ; or, the Bosom Serpent ». Nous reportons notre lecteur à la liste des publications des contes que nous avons insérée en début du présent travail.

Si nous choisissons la date 1832 comme point de départ de notre corpus de contes, c'est parce que Nathaniel Hawthorne déploie tous ses talents stylistiques et ses thèmes privilégiés à partir de ce moment. Les récits courts qu'il a publiés avant ce point temporel – « An Old Woman's Tale » (attribué à Hawthorne en 1830 dans le numéro de décembre de la *Salem Gazette*), « Sights from a Steeple » (publié dans le *Token* en 1831 et de nouveau en 1837 dans *Twice-Told Tales*), « The Haunted Quack. A Tale of a Canal Boat » (attribué à Hawthorne dans le *Token* en 1831), ou encore « Dr. Bullivant » (1831, numéro de janvier de la *Salem Gazette*,) – sont des contes à portée allégorique, voire allégorico-historique, retraçant l'h/Histoire de leurs personnages sur un mode symbolique et didactique. La date 1844 constitue, quant à elle, notre point d'arrêt car, d'une part, les contes publiés après cette date, peu nombreux, ne mettent pas en jeu de figure féminine. C'est le cas de « The Snow-Image¹³⁷. A Childish Miracle » (publié en 1850 dans le numéro de janvier du *National Era*), qui met en scène une héroïne sous des traits enfantins (il s'agit de la petite Violet). Ou bien, le personnage féminin n'intervient pas dans un rapport de force politique avec le protagoniste masculin – toujours dans le même conte, nous retrouvons le personnage de la mère dont la sensibilité artistique est davantage développée que celle du père, certes, mais ne présage aucune revendication sur un plan social. Si femme il y a dans ces contes que nous n'avons pas retenus, elle se caractérise également par son absence qui, loin de préfigurer son caractère dispensable, vient au contraire souligner son indispensabilité dans le schéma politico-moral conçu par Hawthorne : c'est le cas de « Ethan Brand. The Unpardonable Sin. From an Unpublished Work » (numéro de janvier 1850 du *Boston Weekly Museum*, puis deux ans plus tard dans *Snow-Image*). D'autre part, nous ne souhaitons pas aller plus avant la chronologie correspondant aux écrits longs, notamment *The Scarlet Letter* : notre propos est bien de démontrer que le féminisme hawthornien prend naissance dans les lignes de cette fiction courte opulente.

¹³⁷ Il s'agit bien ici du conte et non du recueil qui aura pour titre principal celui-ci.

Ainsi, par exemple, « An Old Woman's Tale », met en scène le prototype, féminin du reste, du personnage emblématique de l'œuvre de Hawthorne, à savoir le grand-père de ses contes réunis sous le titre de « Grandfather's Chair », compilation de récits publiée en 1840, où le narrateur remonte le temps jusqu'en 1620 pour, finalement, revenir en 1803, soit un an avant la naissance de l'écrivain. La vieille femme du titre inaugure la tradition, pour l'auteur, des contes historiques à valeur morale que nous retrouverons tout au long de sa carrière de nouvelliste. Si les personnages de David et Esther apparaissent, c'est principalement en tant qu'observateurs extérieurs, ce qui permet à Hawthorne et son narrateur de porter un regard critique, sur le mode onirique (« "Oh, Esther ! I have had such a dream !" cried David, starting up and rubbing his eyes », [« An Old Woman's Tale » ; 1982 ; 33]), sur la société américaine. De plus, David et Esther de « An Old Woman's Tale » (1830) n'entrent pas dans un rapport conflictuel mettant en jeu le patriarcat puritain et la volonté d'indépendance féminine. Tout comme les figures féminines que nous retrouvons dans « The Hollow of the Three Hills¹³⁸ » (numéro de novembre 1830 du *Salem Gazette*, puis 1837 dans *Twice-Told Tales*) sont davantage des réflexions menées par Hawthorne sur l'existence féminine de la jeunesse à la vieillesse, et retraçant toutes les épreuves qui attendent la femme sur le chemin de son destin. Ainsi, la jeune femme, s'appuyant sur les genoux de son aînée, retrace les faits de sa vie passée, incarnée sous les traits de la vieille femme, double d'elle-même, et tous les torts causés par « the daughter who had wrung the aged hearts of her parents, – the wife who had betrayed the trusting fondness of her husband, – the mother who had sinned against natural affection, and left her child to die » [« The Hollow of the Three Hills » ; 1982 ; 11].

Le récit court intitulé « Old Esther Dudley » (numéro de janvier 1839 de la *Democratic Review*, publié en tant que quatrième et dernier volet des « Legends of the Province-House », et republié en 1842 dans *Twice-Told Tales*) satisfait lui aussi les conditions de parabole historique, un aspect que nous n'étudions pas dans notre travail sur le mineur hawthornien dans la mesure où cette dimension introduit un critère supplémentaire, celui de véracité. La dialectique historico-fictionnelle doit être davantage poussée, et mériterait une étude *per se*. La vieille femme semble alors incarner la croyance infaillible en la supériorité légitime du système aristocratique :

the old gentlewoman, in her hoop-petticoat and faded embroidery, should still haunt the palace of ruined pride and overthrown power, the symbol of a

¹³⁸ Ces contes sont donc bien hors chronologie et hors thème.

departed system, embodying a history in her person. So Esther Dudley dwelt, year after year, in the Province House, still reverencing all that others had flung aside, still faithful to her King, who, so long as the venerable dame yet held her post, might be said to retain one true subject in New England, and one spot of the empire that had been wrested from him. » [« Old Esther Dudley » ; 1982 ; 671-672]

Elle ressemble, non sans surprise, à Lady Eleanore, l'autre figure des « Legends of the Province-House », comme si, dans « Old Esther Dudley », la belle aristocrate revenait à la vie et perdurait comme exemple de l'entêtement aristocratique dont elle a toujours fait preuve. Ici, point de Jervase Helwyse pour la ramener à la raison, et Old Esther Dudley, détentrice de la clé de la maison du gouverneur, subira le même sort fatal que son homologue, à savoir la mort. Consciente de son acte inconscient de trahison, Old Esther Dudley invoque la mort qui ne tarde pas à réaliser son souhait : « "I have been faithful unto death," murmured she. "God save the King!" » [« Old Esther Dudley » ; 1982 ; 677].

Parmi les autres contes mentionnés précédemment, « Sights from a Steeple », « The Haunted Quack » et « Dr. Bullivant », le premier est plutôt une envolée de l'imagination de l'écrivain. Les deux autres récits, quant à eux, s'inscrivent dans la lignée de ces écrits qui combinent allégorie et Histoire pour imprégner l'esprit des lecteurs de la morale primordiale qui doit en être tirée, qu'elle soit ironique, comme avec la découverte par le « charlatan hanté » que son fantôme, nommément Granny Gordon, supposément empoisonnée par le docteur titulaire, se porte finalement très bien ; ou qu'elle soit historique comme dans « Dr. Bullivant », le lieu propice pour une description du système religieux de la Nouvelle Angleterre, une institution qui ne se distingue pas par sa neutralité. Ces contes, par ailleurs, ne mettent pas en avant une figure féminine, et sont donc nécessairement exclus de notre champ d'investigation.

« Mrs Hutchinson » (numéro de décembre 1830 du *Token*) est également absent de notre corpus définitif. L'inspiration historique de ce personnage nous gêne quelque peu dans son étude dans le cadre de notre travail qui se concentre prioritairement sur des figures fictionnelles, d'autant que le conte est explicitement intégré dans une série intitulée « Biographical Sketches », intégrée à l'ouvrage *Fanshawe and Other Pieces*, et qui réunit d'autres esquisses biographiques de la plume de Hawthorne. En effet, il s'exerce à écrire la biographie des personnalités suivantes, à savoir Mrs. Hutchinson, mais aussi Sir William Phips, Sir William Pepperell, Thomas Green Fessenden, et son ami intime Jonathan Cilley. Ce conte est ainsi fait d'une étoffe particulière qui déstabilise quelque peu notre démarche de

travail sur un support purement fictionnel. L'appartenance de Mrs Hutchinson à l'espace-temps réel du nouvelliste peut donc empiéter sur la vision personnelle de Hawthorne concernant la femme. Certes, d'autres figures féminines du corpus hawthornien dans son ensemble sont d'inspiration de femmes réelles – ainsi les protagonistes secondaires que rencontre Young Goodman Brown dans la forêt pendant son excursion nocturne tiennent des sorcières condamnées par le juge Hathorne, ou encore, pour sortir du cadre des contes et s'aventurer dans le domaine romanesque, Hester Prynne, tout comme Catharine (« The Gentle Boy ») est aussi une figure inspirée, justement, par Mrs Hutchinson. Il y est d'ailleurs fait explicitement mention dans le conte « The Shaker Bridal » lorsque le narrateur dit du Father Ephraim qu'il rend visite à « his spiritual kindred, the children of the sainted Mother Ann » [Shaker Bridal ; 1982 ; 555]. Il est donc indiscutable que la personnalité de Mrs Hutchinson a grandement impressionné et imprégné l'esprit politique et littéraire de Nathaniel Hawthorne, une personnalité qu'il retrouvera en grande partie chez Margaret Fuller d'ailleurs. Mais nous pensons véritablement que le tissu purement fictionnel offre un terreau propice à l'exploitation du territoire féminin que Hawthorne se donne comme mission de travailler pour en faire ressortir les trésors cachés à la vue de tous et toutes, ce que le matériau historique ne peut pas accomplir, du moins pas de la même manière. Ainsi, l'imagination pourra servir de support vierge à ses réflexions qui pourront par ailleurs avoir été nourries de son h/Histoire. Ces contes seront donc notre base de travail prioritaire.

D'autres contes, qui s'intègrent parfaitement à notre chronologie, n'ont pas retenu notre attention pour le présent travail car, selon nous, les figures féminines qui y apparaissent relèvent davantage d'un tissu symbolique dont Hawthorne se sert pour tisser sa vision toute personnelle de la vocation d'écrivain, la sienne en priorité. Ainsi, des écrits comme « The White Old Maid. The Old Maid in the Winding-Sheet » (publié en 1835 dans le numéro de juillet du *New England Magazine*, et republié en 1842 dans *Twice-Told Tales*), « The Vision of the Fountain » (numéro d'août 1835 du *New-England Magazine*, puis en 1837 dans *Twice-Told Tales*), « David Swan » (1837, *Token* et *Twice-Told Tales*), « The Sister Years » (*Salem Gazette*, 1839, puis en 1842 dans *Twice-Told Tales*) et « Drowne's Wooden Image » (*Godey's Magazine*, 1844 et *Mosses from an Old Manse*, 1846) semblent illustrer, sur des modes divers – gothique, onirique, allégorique, artistique – la définition de l'Art selon Hawthorne. La femme entre en scène à ce moment précis car, pour l'écrivain, elle condense en son être l'essence même de l'inspiration de l'artiste, écrivain ou sculpteur. « Fancy's Show Box », publié dans le *Token* en 1837 puis la même année dans *Twice-Told Tales*, est, quant à lui,

particulier, dans la mesure où les figures féminines, dont fait partie la « Fancy » du titre, représentent en réalité des personnifications de trois dimensions de l'existence humaine, à savoir l'imagination (*Fancy*), la mémoire (*Memory*) et la conscience (*Conscience*), chacune possédant ses attributs distinctifs et prégnants. La féminisation de ces figures en dit long sur la vocation féministe de l'écrivain, qui n'hésite pas à ériger ces trois juges de l'homme en modèles incontournables de rétrospection sur des actes non concrétisés, mais tout autant imprégnés du parfum de la culpabilité que des actes réalisés.

« The Wives of the Dead », conte publié en 1832 dans le *Token* et dans *Snow-Image* en 1852, met en scène des veuves qui, chacune recevant la nouvelle de la survie de son mari, ne désire pas empiéter sur le chagrin de l'autre, de peur de raviver sa cicatrice qui, pour celle qui détient cette nouvelle de vie, se referme tranquillement. Comme le note l'édition de 1982, « the exquisite little story » qu'est ce conte illustre « the ambiguities of love and loss, in which, as so often in Hawthorne, the reader at the end is left in a kind of awe at the multiple possibilities of meaning. To read these [kinds of] stories is to understand anew why Hawthorne is a great artist and an astonishingly contemporary one¹³⁹ ». Nonobstant le style publicitaire de ce passage, nous pouvons sans hésitation dire que des écrits tel que « The Wives of the Dead » entrent dans le panthéon de la fiction hawthornienne mettant en jeu des figures qui ont le pouvoir d'être à la fois d'une dimension humaine, mais également surhumaine. Toutefois, nous ne retenons pas ce conte dans la mesure où, une fois de plus, aucun personnage masculin à proprement parler ne vient prendre sa place dans un système patriarcal politique. La réflexion entamée par Hawthorne dans « The Wives of the Dead », mais aussi dans « Sylph Etherege » (*Token*, 1838 ; *Snow-Image*, 1852) ne nous intéresse donc pas au premier plan.

Enfin, les contes « The Canterbury Pilgrims » (*Token*, 1833 ; *Snow-Image*, 1852) et « The Shaker-Bridal » (*Token*, 1838 ; *Twice-Told Tales*, 1842) ont la particularité de mettre en scène des personnages appartenant à la secte des Shakers. Le critère religieux fait d'eux des personnages minoritaires au sens où Deleuze l'entend, et pourtant nous n'en retenons qu'un des deux comme correspondant au projet hawthornien de revendication féministe. En effet, dans le premier, il s'agit d'abord d'une réflexion sur le monde extérieur et majoritaire de la société américaine, à tous niveaux, chacun incarné par un personnage. Les personnages formant le couple avec ses deux enfants sont les figures misérables de la parabole chez

¹³⁹ Ce commentaire est tiré du résumé de l'ouvrage de l'édition de 1982 des *Tales and Sketches*.

Hawthorne, celle de la catastrophe que représente le mariage pour une femme dans la société, un exemple d'une expérience personnelle qui, finalement, ne rebute pas le jeune couple de Shakers, Josiah et Miriam, qui souhaitent partir du Shaker Village dans le but de se marier, confiants que « "The world never can be dark to us, for we will always have one another" ["said they"] » [« The Canterbury Pilgrims » ; 1982 ; 165]. Cependant, même si cela arrive en fin de conte, démontrant ainsi l'importance que porte Hawthorne à cet Amour dont il se fait véritablement le chantre tout au long de sa carrière, cela ne suffit pas à passer notre filtre de sélection.

En ce qui concerne « The Shaker Bridal », si nous estimons qu'il correspond à notre pensée engagée sur la route du féminisme politique de Nathaniel Hawthorne, c'est parce qu'à l'instar de certains autres contes, cet écrit de 1838 offre une réflexion sur la condition féminine au sein du couple marié. Son appartenance à la minorité religieuse des Shakers rapproche Sister Martha, le personnage féminin de la diégèse, de Catharine dans « The Gentle Boy » (1832), et en fait une figure minoritaire à double titre : c'est une femme et une Shaker, tout comme l'autre est une femme également et une Quaker. Hawthorne semble nourrir une vive et sincère sympathie pour les victimes du système patriarcal et religieux majoritaire qui finit, d'une manière ou d'une autre, par les soumettre inconditionnellement à son autorité. Ainsi le sort ultime de Sister Martha n'est-il pas différent de celui de Beatrice Rappaccini ou de Georgiana : « But paler and paler grew Martha by his side, till, like a corpse in its burial clothes, she sank down at the feet of her early lover; for, after many trials firmly borne, her heart could endure the weight of its desolate agony no longer » [Shaker Bridal ; 1982 ; 560]. Le poids de la société, trop lourd à porter pour la femme sensible, est ingénieusement retranscrit dans la postposition finale de la négation « no longer » : le point de non-retour est atteint, et la mort de la femme sonne le glas de l'hégémonie masculine qui, une fois que son principal objet de soumission a disparu, n'a plus de raison de vivre.

Les contes que nous avons donc sélectionnés sont le lieu politique de la revendication par Nathaniel Hawthorne d'une condition féminine plus juste, aux sens étymologique et juridique du terme. De ce fait, ceux que nous avons sciemment écartés ne remplissent pas le critère de sélection indispensable. Ces contes auront néanmoins permis à Hawthorne de s'exercer à un féminisme qui ose à peine dire son nom. Notre choix s'est trouvé renforcé par l'abondance, au sein de la critique hawthornienne, d'analyses des personnages romanesques, privilégiés au détriment des figures féminines des contes. Bien sûr, Beatrice, Georgiana ou encore Faith ont intéressé nombre de critiques, et ce, depuis les années 1940-50, mais d'autres

femmes, comme la nouvelle Ève, Lillas Fay, Dorcas, Annie, Mrs Bullfrog, Rose Grafton, Sister Martha ou encore Hannah n'ont pas reçu l'attention qu'elles méritent. Elles détiennent pourtant une grande part du penchant réformateur de Hawthorne. Enfin, l'on s'étonnera peut-être de ne pas trouver, parmi ces figures féminines, Hester Prynne, Zenobia, ou encore Miriam. Nous nous justifions par l'argument suivant : notre propos est véritablement de mettre à jour le parcours politique qui a amené Hawthorne à développer une conscience accrue et sensible de la condition féminine à une époque où les clichés puritains et génériques apposaient leur sceau prépondérant sur les esprits et les cœurs, mais aussi sur les écrits littéraires. Comment Hawthorne a-t-il atteint un niveau d'ouverture tel que son héroïne phare, à savoir Hester Prynne, est aujourd'hui l'une des porte-paroles les plus influentes en matière de féminisme littéraire, elle qui est honnie de la communauté puritaine pour son adultère et sa défiance envers l'autorité phallocratique établie ? Notre lecture des contes nous éclairera sur le trajet qui mène Hawthorne d'un territoire – l'essentialisme féminin – à un autre territoire, révolutionnaire celui-là – le discours émergent d'un féminin indépendant de tout système de préconstruction.

Pour finir notre propos liminaire, et avant de débiter à proprement parler notre travail, plusieurs précautions méthodologiques doivent ici être prises. En effet, d'une part, comme le titre de notre thèse le suggère, notre angle d'approche du féminin est politique davantage qu'esthétique et poétique. Ainsi, nous reconnaissons évidemment l'existence, chez Hawthorne, d'une langue mineure au sens deleuzien, celle qui consiste à

*inventer un usage mineur de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils minorent cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. [...]. C'est un étranger dans sa propre langue : [...], il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même [...] à force de rictus, lapsus, crissemets, sons inarticulés, liaisons étirées, précipitations et ralentissements brutaux [...].*¹⁴⁰

Toutefois, si nous abordons la parole féminine dans notre dernière partie, c'est bien d'une parole et d'une voix politiques dont il s'agira prioritairement d'étudier les implications. Nous nous attachons ainsi à l'une des deux dimensions du mineur, qui est le politique (l'autre

¹⁴⁰ Deleuze, *Critique* 138 (italiques de l'auteur)

étant la forme de ce politique). Il nous arrivera d'observer la surface du texte hawthornien, mais uniquement en soutien à la vision politique sous-terrain.

D'autre part, si nous reconnaissons la différence essentielle établie par Gilles Deleuze et Félix Guattari entre, d'un côté, le genre de la nouvelle, et de l'autre, celui du conte, à savoir que :

L'essence de la « nouvelle », comme genre littéraire, n'est pas très difficile à déterminer : il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question « Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ? » Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une toute autre question : qu'est-ce qui va se passer ? Toujours quelque chose va arriver, va se passer.¹⁴¹

Notre objet d'étude n'étant pas à proprement parler le genre littéraire que Nathaniel Hawthorne a utilisé pendant plus de la moitié de sa carrière, nous ne tiendrons pas compte de la subtilité générique que Deleuze et Guattari érigent en point de divergence de ces deux formes d'écriture. Ainsi, dans notre travail, nous abuserons de ces deux termes « conte » et « nouvelle », qui seront, dans tous leurs contextes d'apparition, interchangeables. Nous pourrions aussi avoir recours au terme plus générique de « récit¹⁴² », qui se substituera alors indifféremment à l'un ou l'autre de ces termes. Bruno Monfort fait ainsi le choix de la paire « contes et nouvelles » pour intituler son ouvrage critique *Contes et nouvelles, Nathaniel Hawthorne : le territoire du presque¹⁴³*. L'appellation que nous avons retenue dans notre titre général de thèse, à savoir « la fiction courte », subsume ces différences génériques et nous permet de ne pas entrer dans le débat critique concernant l'appartenance de Nathaniel Hawthorne au genre du conte.

L'autre distinction que Deleuze et Guattari élaborent concerne l'existence d'un secret :

La nouvelle est fondamentalement en rapport avec un secret (non pas avec une matière ou un objet du secret qui reste à découvrir, mais avec la forme du secret qui reste impénétrable), tandis que le conte est en rapport avec la

¹⁴¹ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 235

¹⁴² Nous sommes consciente d'un autre abus de langage qui est d'utiliser le terme de « récit », terme connoté sur le plan de la métafiction. Nous devrions avoir recours à une périphrase agénérique telle que « récit court » ou « récit de forme brève ». Cependant, à des fins pragmatiques de cohérence tout au long de notre travail, c'est le terme seul « récit » que nous retenons. Il aura toutefois, nous insistons, le sens de « récit court ».

¹⁴³ Bruno Monfort, *Contes et nouvelles, Nathaniel Hawthorne : le territoire du presque* (Paris : Ellipses, 2000). Muriel Zagha, quant à elle, a privilégié, dans sa traduction de certains des écrits hawthorniens, la formule « contes et récits ». Cf. Nathaniel Hawthorne, *Contes et récits*. Muriel Zagha (trad.). (Paris : impr. nationale, 1996)

découverte (*la forme de la découverte, indépendamment de ce qu'on peut découvrir*).¹⁴⁴

Chez Hawthorne, le secret à découvrir est le mystère du féminin dont la forme reste, pour les héros masculins, « impénétrable ». Mais ses écrits sont également le lieu de cette découverte, c'est-à-dire les mécanismes sociaux, symboliques et inconscients qui vont précipiter ou, au contraire, entraver la révélation. Ainsi, Hawthorne condense dans ses écrits la « forme de la découverte » et la « forme du secret ». Notre travail sera à proprement parler d'analyser les ressorts de ces deux pans parallèles qui, dans la perspective adoptée par Hawthorne, finissent par se rejoindre pour finalement aboutir à une union paradoxale, celle d'un secret découvert impénétrable – la femme. Comme le disent Deleuze et Guattari,

*[s]ans doute le secret a-t-il toujours affaire avec l'amour, et avec la sexualité. [...] tantôt c'était seulement la matière cachée, d'autant plus cachée qu'elle était ordinaire, donnée dans le passé, et que nous ne savions pas trop quelle forme lui trouver [...].*¹⁴⁵

Hawthorne répond parfaitement à l'intuition de la « matière cachée » dans l'« ordinaire ». Notre première partie abordera, d'ailleurs et entre autres, cette question de l'« ordinaire » hawthornien et montrera que la surface visible des figures féminines « cach[e] » ce secret qui a « toujours affaire avec » la sexualité.

Enfin, le dernier point que nous souhaitons aborder concernant l'approche de notre travail est en réalité double. D'une part, même si nous reconnaissons l'appartenance de Nathaniel Hawthorne à ce mouvement de la Renaissance américaine tel qu'ont pu la définir, entre autres, F. O. Matthiessen et Lawrence Buell, ainsi que l'influence du transcendantalisme émersonien sur la pensée et l'écriture hawthorniennes, nous n'irons pas plus loin sur ce terrain d'investigation qui mériterait qu'y soit consacré un travail à part entière. D'autre part, nous reconnaissons également être tributaire des différentes lectures critiques qui ont nourri les pages qui vont suivre. Aussi avons-nous ressenti le besoin d'entrelacer notre réflexion à celles des différents auteurs lus, tout autant qu'avec celle de l'écrivain. C'est pourquoi notre lecteur remarquera certains passages où cohabitent, nous l'espérons harmonieusement, les différents textes – le nôtre propre, celui de l'auteur salémite et celui des critiques. Cette intertextualité est à la fois le fondement et le reflet de notre lecture des contes de Nathaniel Hawthorne que nous livrons à présent.

¹⁴⁴ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 237 (italiques de l'auteur)

¹⁴⁵ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 241 (nous soulignons)

Partie première.

Portraits de femmes et fascination du féminin chez Nathaniel Hawthorne

Nous n'invoquons un dualisme que pour en récuser un autre. Nous ne nous servons d'un dualisme de modèles que pour atteindre à un processus qui récuserait tout modèle.

Deleuze et Guatarri, Plateaux 30

Introduction

En parlant des femmes de Kabylie, Bourdieu explique que tout se passe comme si

les femmes restent enfermées dans une sorte d'enclos invisible (dont le voile n'est que la manifestation visible) limitant le territoire laissé aux mouvements et aux déplacements de leur corps (alors que les hommes prennent plus de place avec leur corps, surtout dans les espaces publics).¹⁴⁶

L'exploration du corps de la femme chez Hawthorne est donc un moyen d'énoncer les termes du rapport de supériorité qui caractérisent la relation entre l'homme et la femme. La machine coercitive et dominatrice de la société est ébranlée par Hawthorne qui, dès lors, entame une réflexion sur le corps de la femme comme réceptacle, ou enveloppe, de l'être de la femme, et engage une problématisation du rapport homme-femme autour de la question du regard.

Alors que le narrateur esquisse le tableau de la beauté de Georgiana, il remarque la relativité du jugement esthétique des observateurs de la tache du conte « The Birthmark » :

Many a desperate swain would have risked life for the privilege of pressing his lips to the mysterious hand. It must not be concealed, however, that the impression wrought by this fairy sign manual varied exceedingly according to the difference of temperament in the beholders. Some fastidious persons—but they were exclusively of her own sex—affirmed that the bloody hand, as they chose to call it, quite destroyed the effect of Georgiana's beauty and rendered her countenance even hideous. [...]. Masculine observers, if the birthmark did not heighten their admiration, contented themselves with wishing it away, that the world might possess one living specimen of ideal loveliness without the semblance of a flaw. [Birthmark ; 1987 ; 119]

Ces observateurs féminins, que la jalousie pousse à dénigrer la beauté naturelle de Georgiana, sont, inconsciemment, les porte-paroles des idéaux masculins de la douceur féminine (*ideal loveliness*), et leur élan critique peut être l'extériorisation inversée d'un désir de ne pas se conformer à tout prix à cet idéal. La référence à la statue de Hiram Powers, qui vient s'insérer entre, d'une part, les commentaires des détracteurs féminins, et, d'autre part, ceux des admirateurs masculins, semble faire le pont entre, d'un côté, une volonté inavouée de rejeter ces canons esthétiques et, de l'autre, la volonté affichée de les renforcer :

¹⁴⁶ Bourdieu 34 (italiques de l'auteur)

But it would be as reasonable to say that one of those small blue stains which sometimes occur in the purest statuary marble would convert the Eve of Powers to a monster. [Birthmark ; 1987 ; 119]

Le corps de la femme est ce marbre pur que l'homme-artiste modèle à sa façon, et la vue de taches bleutées, fruits de l'arrangement aléatoire de la Nature, n'est pas intolérable. Il est véritablement l'image forgée par l'esprit masculin qui prend vie, à l'instar de la statue de Pygmalion. Le narrateur montre la voie à suivre, celle d'un compromis esthétique qui n'exclut pas la présence de défauts corporels. Hawthorne reconduit la métaphore sculpturale lorsqu'il assimile implicitement Giovanni, héros de « Rappaccini's Daughter », à Vertumnus, le dieu romain des saisons qui, comme nous le rappelle la note d'éditeur, dans les *Métamorphoses* (14) d'Ovide, séduit la modeste Pomona recluse dans son jardin. Les figures féminines sont comme la statue de ce dieu autour de laquelle une plante s'est enroulée de sorte que la statue « was thus quite veiled and shrouded in a drapery of hanging foliage, so happily arranged that it might have served a sculptor for a study » [Rappaccini ; 1987 ; 189]. La métaphore artistique joue le drame des figures féminines, qui se trouvent piégées dans ce que Bourdieu a appelé l'« enclos invisible » que le moule de marbre de la beauté parfaite construit tout autour d'elles.

Chapitre premier.

Typologies et codes du féminin hawthornien

Sans doute le secret a-t-il toujours affaire avec l'amour, et avec la sexualité. [...] tantôt c'était seulement la matière cachée, d'autant plus cachée qu'elle était ordinaire, donnée dans le passé, et que nous ne savions pas trop quelle forme lui trouver.

Deleuze et Guattari, Plateaux 241

La typologie des personnages féminins repose sur le principe de l'arbitraire culturel, ou ce que Bourdieu appelle la « socialisation du biologique » et la « biologisation du social¹⁴⁷ ». Il s'agit ainsi de faire passer le culturel pour du naturel, et de trouver des raisons et justifications naturelles aux pratiques culturelles dominantes. Ainsi, si l'homme est supérieur à la femme, c'est parce que son corps – donnée naturelle – lui permet d'assurer des charges sociales, en plus de physiques, plus importantes. C'est ce que Bourdieu nomme la « topologie sexuelle du corps socialisé¹⁴⁸ », ou, pour le dire autrement, comment attribuer à chacun des deux sexes des rôles sociaux en conformité avec leur corps naturel, qui, par là-même, devient socialisé. Ce processus de socialisation du naturel entraîne la création de catégories, pré-définies, ou, du moins, prédéterminées et que l'homme s'attache à rendre nécessaires, et non plus contingentes. Georgiana, dans « The Birthmark », a cette intuition du prédéterminisme socio-naturel qui saisit et compresse la femme dans une poignée de fer inextricable :

"Aylmer," resumed Georgiana, solemnly, "I know not what may be the cost to both of us to rid me of this fatal birthmark. [...]. Again: do we know that there is a possibility, on any terms, of unclasping the firm gripe of this little hand which was laid upon me before I came into the world?" [Birthmark ; 1987 ; 121 ; nous soulignons]

L'arbitraire de la Nature devient le nécessaire de la Culture. Dans un contexte de normalité et mise en conformité, la femme hors-catégorie n'est pas une femme dans la mesure où il n'existe aucun moyen de lui reconnaître une identité en dehors d'une limite préétablie reconnaissable.

Cela explique le sort de ces héroïnes qui, pour la plupart, ne peuvent mener une vie « viable » (Butler) car l'homme, représenté par des personnages masculins hubristiques chez

¹⁴⁷ Bourdieu 9

Hawthorne, se refuse à lui attribuer un « degré de stabilité » dans son système rigide et hermétique. La femme est également prise au piège des contraintes catégorielles qui, elles aussi, rendent son existence insupportable, comme l'explique Butler :

But even if there are, in each of these cases [Butler parle de la nature du désir à l'origine de la transformation sexuelle], desires for stable identity at work, it seems crucial to realize that a livable life does require various degrees of stability. In the same way that a life for which no categories of recognition exist is not a livable life, so a life for which those categories constitute unlivable constraint is not an acceptable option.¹⁴⁹

La femme se retrouve dans une impasse existentielle qui se solde presque logiquement et inéluctablement par la mort. Nous pouvons même aller jusqu'à dire que leur désir d'identité stable, pour reprendre Judith Butler, se voit totalement frustré, et, finalement, ces femmes sont soulagées, au moment de leur disparition, du poids social de conformisation. Finalement, les descriptions physiques que Hawthorne fait de ses figures féminines sont le lieu caché d'une volonté de déstabiliser la lecture orthodoxe des rôles dévolus aux personnages féminins. L'auteur a recours notamment à ce que Deleuze a nommé le « mineur ». C'est par cette signification du caché dans le visible que Hawthorne se propose de peindre un tableau du féminin. Le creux du texte hawthornien renferme les racines de ce que nous appelons le proto-féminisme de l'écrivain. Il existe un au-delà du visible, qui n'existerait pas sans ce dernier. Avant de déceler la part d'invisible, il convient de comprendre la surface explicite de l'univers féminin de Hawthorne.

Typologies féminines essentialistes

Les typologies que nous retrouvons dans les récits courts précédant et menant à *The Scarlet Letter* (1850), qui, d'une certaine manière, les cristallise en les condensant dans ses deux personnages féminins d'une envergure exceptionnelle que sont Hester Prynne et la petite Pearl – ces typologies, donc, sont guidées dans leur élaboration par une conformité à ce qui est appelé un « essentialisme féminin », expression qui résume les procédés de soumission symbolique et sociale de la femme par l'homme. En effet, cet essentialisme, que nous pourrions aussi, par moments, appeler « traditionalisme féminin », ou même, tout simplement,

¹⁴⁸ Bourdieu 13

¹⁴⁹ Judith Butler, *Undoing Gender* (New York : Routledge, 2004) 8

« types féminins », met en jeu l'hégémonie des codes de la domination masculine tels que les féministes et autres anthropologues comme Pierre Bourdieu ou Michel Foucault ont pu les définir. Ce chapitre sera donc le lieu de ce traditionalisme féminin qui rassemble la somme des schèmes de pensée dont il est tout à la fois la source et l'effet, dans un mouvement inextricable de génération. Dit autrement, il est en même temps originaire et origine de la condition inférieure de la femme, comme le souligne Bourdieu :

Ces schèmes de pensée [« division des choses et des activités [...] selon l'opposition entre le masculin et le féminin¹⁵⁰ »] d'application universelle enregistrent comme des différences de nature, inscrites dans l'objectivité, des écarts et des traits distinctifs (en matière corporelle par exemple) qu'ils contribuent à faire exister en même temps qu'ils les « naturalisent » en les inscrivant dans un système de différences, toutes également naturelles en apparence ; de sorte que les anticipations qu'ils engendrent sont sans cesse confirmées par le cours du monde, par tous les cycles biologiques et cosmiques notamment.¹⁵¹

La naturalisation de la condition féminine peut s'illustrer par la métaphore naturaliste de la pierre gravée par l'épreuve du temps, et dont l'inscription est faite d'un alphabet oublié :

The mass of granite, rearing its smooth, flat surface fifteen or sixteen feet above their heads, was not unlike a gigantic gravestone, upon which the veins seemed to form an inscription in forgotten characters. [Malvin Burial ; 1987 ; 18]

Ainsi, les dogmes du système patriarcal puritain, qui s'appuient fortement sur cette croyance et défense de la « naturalité » de la condition inférieure de la femme, sont écrits des mêmes caractères, plongés dans l'oubli, vieux comme le monde. Ainsi, « depuis toujours » la femme occupe une position d'infériorité naturelle et sociale. La tombe gigantesque sur laquelle sont imposés ces caractères est une apte métaphore pour désigner l'obsolescence des dogmes aliénants pour la femme. D'une certaine façon, ce que nous pouvons appeler le type de la « femme ordinaire » chez Nathaniel Hawthorne, répond quelque peu à cette problématisation définitionnelle que nous avons entamée en introduction du présent travail et qui, finalement, répond à la double question d'un biologique socialisé, et d'un traditionalisme ancré dans les mœurs et dans les corps : d'un côté, les femmes semblent correspondre aux attentes masculines de féminité ; de l'autre, elles contiennent en elles ce que Raymond J. Wilson nomme « la valeur cachée dans ce qui est ordinaire » (« *the value hidden in the*

¹⁵⁰ Bourdieu 13

*ordinary*¹⁵² »). Cet adjectif, « ordinaire », est celui qu'utilise Hawthorne dans « The Artist of the Beautiful », et le contexte des attentes non réalisées d'Owen Warland se conforme à la définition de la féminité de Bourdieu comme réalisation de désirs masculins et produit du regard (ou subjectivité) de l'homme. Le narrateur de la nouvelle évoque, sur un plan purement hypothétique, les deux images possibles qu'Owen aurait pu construire :

Had he become convinced of his mistake through the medium of successful love,—had he won Annie to his bosom, and there beheld her fade from angel into ordinary woman,—the disappointment might have driven him back, with concentrated energy, upon his sole remaining object. On the other hand, had he found Annie what he fancied, his lot would have been so rich in beauty that out of its mere redundancy he might have wrought the beautiful into many a worthier type than he had toiled for. [Artist of Beautiful ; 1987 ; 170 ; nous soulignons]

Nous le voyons bien avec les éléments que nous soulignons, si Annie Hovenden est rétrogradée au rang de « femme ordinaire », un statut peu enviable aux yeux du héros hawthornien, c'est parce qu'elle ne répond pas, ou plus, aux critères moraux, davantage qu'esthétiques, attendus par Owen. Sa déception (*disappointment*) le pousse à rechercher un autre objet comme réceptacle de ses attentes : le « sole remaining object » en question est bien sûr le papillon mécanique que l'artiste du Beau parviendra à créer. D'une certaine manière, ce papillon concentre dans son être les qualités féminines qu'Owen n'a pu retrouver chez Annie. Son attente d'objet fantasmé (*what he fancied*) est frustrée, et pourtant, paradoxalement, si Owen avait su lire Annie, même selon sa propre grille de lecture (*what he fancied*), il aurait pu être satisfait. Cet exemple, plus complexe qu'il n'y paraît en apparence, cristallise, selon nous, la conception de domination masculine définie par Bourdieu. Et si nous devions gloser le terme d'« ordinaire », nous pourrions dire qu'il s'agit en réalité, pour Hawthorne, de suggérer sous la surface corporelle de la femme des qualités imperceptibles car invisibles, inconnues, mais non inconnaissables. L'« ordinarité » arrête les héros à ce dehors visible, et les induit en erreur quant à leur lecture des personnages féminins. Ainsi, des personnages comme Giovanni Guasconti, Aylmer, ou encore Young Goodman Brown (héros de la nouvelle « Young Goodman Brown », publiée en 1835 dans le *New England Magazine*, puis en 1846 dans *Mosses from an Old Manse*) s'en tiennent au témoignage de leurs yeux, sans se

¹⁵¹ Bourdieu 14

¹⁵² Raymond J. Wilson, « The Possibility of Realism : “The Figure in the Carpet” and Hawthorne’s Intertext », *The Henry James Review* 16 (1995) : 149

douter que, selon l'expression anglaise consacrée, *there's more to it than meets the eye*, ou, en d'autres termes, qu'il ne faut pas se fier aux apparences.

C'est pourquoi nous estimons que la femme ordinaire constitue le lien entre ce que, dans notre réflexion, nous avons appelé le « visible » et l'« invisible » : cette « valeur cachée » semble être le lieu par excellence du paradoxe des portraits féminins élaborés par Hawthorne dans leur ensemble.

L'« ORDINAIRE » HAWTHORNIEN COMME HERITAGE DES TRADITIONS ESSENTIALISTES

Ce que saint Augustin disait du temps : qu'il est parfaitement familier à chacun, mais qu'aucun de nous ne peut l'expliquer aux autres, il faut le dire du monde.

Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible (Paris : Gallimard, 1964) 17

Ce que Merleau-Ponty dit du monde, qu'il est parfaitement familier à chacun, mais qu'aucun de nous ne peut l'expliquer aux autres, il faut le dire des figures féminines de l'auteur. L'« ordinaire », chez Hawthorne, semble ainsi constituer une partie de l'héritage de ces traditions essentialistes qui embrassent deux critères principaux. D'un côté, les personnages féminins qui répondent à ce « type » se caractérisent par une certaine fadeur qui en fait presque des figures plates, d'un point de vue métafictionnel, sans relief, et, surtout, sans contrôle sur leur propre destinée diégétique. De l'autre, elles sont toutes frappées d'une certaine torpeur qui les plonge dans une passivité délétère qui se solde, inévitablement, par une issue malheureuse, qu'il s'agisse d'une mort physique ou symbolique. L'« ordinaire » hawthornien de ces héroïnes, c'est donc cette qualité de familiarité inquiétante. La platitude apparente des personnages aurait dû signifier un certain effacement au niveau de la diégèse ; or, l'accent que le narrateur porte sur leur sort contredit leur banalité apparente. Parmi les « héroïnes » des contes que nous avons retenus pour notre corpus, nous pouvons compter Elizabeth, Hannah, Lilius Fay, la nouvelle Ève, Dorothy Pearson, Faith (épouse de Young Goodman Brown), Dorcas Bourne, Mrs Wakefield, Annie Hovenden, et Faith Egerton (la femme destinée au héros de « The Threefold Destiny »). Nous constatons ainsi que ces figures féminines représentent plus de la moitié de celles qui habitent les récits des contes que nous avons choisis : plus de la moitié d'entre elles correspondent à la description de l'« ordinaire » hawthornien, reliquat persistant de la tradition patriarcale. L'« ordinaire » peut se définir comme le moyen employé par l'écrivain pour dénoncer les diktats d'une société patriarcale

peu encline à préserver l'intégrité de l'identité féminine, et pour donner voix aux femmes mineures, victimes d'une passivité délétère qui est le lot quotidien de la femme. Ainsi, Mrs Dabney, la veuve de la nouvelle « The Wedding-Knell » (publiée en 1836 dans *The Token*, puis republiée dans *Twice-Told Tales* en 1837), en contractant par deux fois des mariages forcés et malheureux, est un exemple probant du déterminisme social qui veut que la femme épouse, sans possibilité de réclamation ou plainte, l'homme que sa famille, poussée par le jugement de la communauté, lui destine. Et la description que dresse le narrateur de Mrs Dabney est une illustration de ce que nous entendons par « ordinaire » :

To be brief, she was that wisest, but unloveliest variety of woman, a philosopher, bearing troubles of the heart with equanimity, dispensing with all that should have been her happiness, and making the best of what remained.
[*Wedding-Knell* ; CE, IX ; 28-29]

Pour saisir ce que l'adjectif renferme exactement, nous allons tenter de présenter, lorsque cela s'avère possible, le portrait physique que Hawthorne dresse de ces personnages féminins, et leur sort respectif, qui se ressemble plus qu'il n'y paraît, annonce la rébellion contre les schémas sociétaux qui mortifient la vitalité de la femme. Ainsi, ces figures féminines sont toutes tributaires, ou victimes, de la stéréotypie féminine traditionnelle qui veut que la femme reste sagement avec son mari, le suive partout il décide d'aller, et se taise face au déroulement inéluctable de son destin personnel.

Elizabeth est l'une des figures que le système patriarcal prend au piège de la domesticité, et sa fuite face à l'ampleur de ce lourd avenir de confinement et d'obéissance semble prouver la réticence de la femme à vouloir l'accepter sans se plaindre. Avec Elizabeth, Nathaniel Hawthorne pose les bases de sa dénonciation des valeurs paternalistes qui infantilisent la femme et la transforment en marionnette de soutien psychologique et moral pour l'homme. L'espace relativement réduit qu'elle occupe dans la diégèse ne semble pas imposer, dès l'abord, une lecture active du personnage, qui, au milieu du conte, se volatilise pour ne réapparaître qu'au chevet du révérend mourant, toujours dissimulé sous son voile noir, comme s'il était le tissu inamovible d'un patriarcat rédhibitoire qui recouvre, par son imposante envergure – le voile est constitué d'une double couche de crêpe – la femme dans son intégralité, corps et âme.

Elizabeth, la promise du pasteur Hooper, a vu le jour en 1835 et eut le privilège littéraire de faire partie des premières femmes fictionnelles de Hawthorne qui ont été publiées, rendues publiques dans le recueil initialement intitulé *The Token*, puis rebaptisé *Twice-Told*

Tales en 1837, version revue, corrigée, et augmentée de la première collection. L'espace textuel réservé à la jeune femme est restreint, englobant, enveloppant l'existence du révérend Hooper : il se résume à deux moments cruciaux, deux tournants décisifs pour ce dernier, à savoir, d'une part, celui qui devait sonner leur « wedding knell », en référence au conte « The Wedding Knell » (publié la même année que « The Minister's Black Veil » dans *The Token*, puis republié en 1837, comme lui, dans *Twice-Told Tales*) ; et, d'autre part, celui qui devait faire retentir le « death knell » du pasteur. Apparition et disparition, parole et silence rythment la partition soliste jouée par une jeune femme que le lecteur a, finalement, du mal à comprendre parce qu'elle-même a du mal à se rendre compte de la gravité de la situation. Du moins, en a-t-elle l'air car cette impression d'incompréhension est trompeuse. Nous pouvons nous demander si elle ne réagit pas de la sorte *parce qu'*elle a saisi toute l'ampleur de ce qui l'attend. Et pourtant, Nathaniel Hawthorne ne semble pas lui en tenir rigueur, malgré sa désertion face à l'homme qu'elle avait le devoir, en tant que future épouse, de soutenir et de veiller en toutes circonstances. Incidemment, il est intéressant de revenir sur cette remarque du narrateur dans le conte intitulé « Edward Fane's Rosebud » :

The disease, increasing, he never went into the sunshine, save with a staff in his right hand, and his left on his wife's shoulder, bearing heavily downward, like a dead man's hand. Thus, a slender woman, still looking maiden-like, she supported his tall, broad-chested frame along the pathway of their little garden, and plucked the roses for her gray-haired husband, and spoke soothingly, as to an infant. [Rosebud ; 1982 ; 504]

Ici, Hawthorne semble transformer la « mission » de réconfort, vue au départ comme un destin imposé (« At length she recognized her destiny » [Rosebud ; 1982 ; 506]), presque injuste et encombrant, en position de supériorité qui fait de la femme le pilier central du foyer, celui qui soutient, littéralement, les autres habitants de ce lieu autrefois soumis à l'autorité et la force de l'homme de la famille. La place est occupée par Rose qui, malgré son jeune âge, devient la mère de cet « enfant » (nourrisson même – « infant ») qui allait voir son univers restreint aux « precincts of th[e] four walls » de la chambre. Il arrive même au narrateur de souhaiter la mort au vieux mourant, une mort qui libèrerait du même coup la jeune femme dont l'éclat floral commence à s'estomper : « Oh, when the deliverer came so near, in the dull anguish of her worn-out sympathies, did she never long to cry, "Death, come in !" » [Rosebud ; 1982 ; 504]. Le souhait en question est en réalité la mise en parole par le narrateur d'un désir que nourrit peut-être secrètement Rose : le narrateur se ravise immédiatement :

PARTIE 1. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE PREMIER : TYPOLOGIES ET CODES

But, no! we have no right to ascribe such a wish to our friend Rose. She never failed in a wife's duty to her poor sick husband. She murmured not, though a glimpse of the sunny sky was as strange to her as him, nor answered peevishly, though his complaining accents roused her from her sweetest dream, only to share his wretchedness. [Rosebud ; 1982 ; 504]

Et pourtant, le lecteur ne peut s'empêcher d'attribuer ces contradictions successives au discours du narrateur aux supplications et plaintes non formulées par Rose, trop attachée à accomplir son devoir d'épouse du mieux possible, sans se plaindre ouvertement. La voix silencieuse que le narrateur nous fait entendre au travers de sa parole sienne est donc le subterfuge utilisé par Hawthorne pour dénoncer le lourd fardeau d'altruisme aveugle, et énoncer les griefs de la classe minoritaire qui n'ose pas prendre une parole libératrice.

Pour en revenir à Elizabeth, sa position centrale dans le récit présage même une critique par l'écrivain du poids psychologique qui incombe à la femme mariée. En effet, Elizabeth fait son apparition pratiquement au milieu de la diégèse, et, pour le dire familièrement, en grande pompe, puisque, au moment où elle entre en scène, elle se démarque, par son attitude d'indulgence, de patience et de compréhension face au voile de son fiancé, du reste de la congrégation, frappée par une crainte indescriptible née de leur torpeur face au voilement de leur pasteur. L'introduction d'Elizabeth dans le récit apporte à ce dernier l'espoir d'un soutien indéfectible, un espoir qui va vite s'envoler.

Hannah peut également être considérée comme l'une de ces femmes dont le destin est écrit à la fois dans leur nom, et leur relation à l'homme :

Lastly, there was a handsome youth in rustic garb, and by his side, a blooming little person, in whom a delicate shade of maiden reserve was just melting into the rich glow of a young wife's affection. Her name was Hannah, and her husband's Matthew [...]. [Carbuncle ; CE, IX ; 152]

La figure féminine se fond littéralement (*melting into*) dans l'anonymat symbolique de son lien marital (*a young wife*), et n'acquiert une identité propre et relative que dans un second temps (*Her name was Hannah*).

La définition de l'« ordinaire » hawthornien s'applique également aux deux Faith de notre corpus, celle aux rubans roses de « Young Goodman Brown » et celle au bijou en forme de cœur de la nouvelle « The Threefold Destiny » (publiée en 1838 dans *The American Monthly Magazine*, puis de nouveau dans l'édition de 1842 de *Twice-Told Tales*). Mis à part ces deux accessoires, rien ne les distingue du reste de la population féminine, et pourtant ce

sont bien ces article vestimentaire et bijou qui confèrent une dimension invisible aux figures féminines. Leur apparence se fond dans la banalité puritaine, l'une avec son bonnet, l'autre affichant un visage « neat, comely, and quiet » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 481]. Les autres figures féminines de notre corpus possèdent cette qualité de l'« ordinaire », et leurs prénoms servent à les ancrer dans la sphère de domination masculine. C'est le cas de Dorcas Bourne, Lillas Fay, ainsi que de Dorothy Pearson.

LES PRENOMS ET NOMS FEMININS : MARQUEURS DU PATRIARCAT PURITAIN

Dans « Wakefield », l'absence du mari peut être interprétée comme une affirmation détournée de la présence de la femme sur la scène sociale. Ou du moins, d'une présence sociale qui devrait être la sienne. En faisant s'exiler le mari, Hawthorne semble revendiquer une importance sociale de la femme que la société patriarcale a trop tendance à dénigrer et même à réduire à néant. L'assise patronymique (assise négative puisque basée sur un non-nom) se traduit notamment par la place qu'occupe le protagoniste féminin au niveau de la diégèse. Il sera ainsi intéressant de considérer le nom du mari comme légitimation de la relation de domination sociale de l'homme sur la femme : il en devient presque une « construction sociale naturalisée » :

*La force particulière de la sociodicée masculine lui vient de ce qu'elle cumule et condense deux opérations : elle légitime une relation de domination en l'inscrivant dans une nature biologique qui est elle-même une construction sociale naturalisée.*¹⁵³

Le mariage participe de la démarche de légitimation d'« une relation de domination » car il « l'inscri[t] dans une nature biologique qui est elle-même une construction sociale naturalisée ». Dans « The Minister's Black Veil », Hawthorne renverse quelque peu le rapport de force, et fait d'Elizabeth la bénéficiaire de cet avantage naturalisé. La situation privilégiée dont jouit Elizabeth face au révérend Hooper découle directement de son statut futur d'épouse du héros. Dans le passage qui suit, la jeune femme est commissionnée par la congrégation pour tenter de déceler l'origine du mystère du voile noir :

As his plighted wife, it should be her privilege to know what the black veil concealed. At the minister's first visit, therefore, she entered upon the subject,

¹⁵³ Bourdieu 29 (italiques de l'auteur)

with a direct simplicity, which made the task easier both for him and her.
[Black Veil ; 1987 ; 102 ; nous soulignons]

Elizabeth, forte de « the calm energy of her character » [Black Veil ; 1987 ; 102], est en droit de revendiquer ainsi l'explication que toute la population du village de Milford attend. C'est parce qu'elle va bientôt devenir l'épouse du révérend qu'elle peut légitimement demander (au sens anglais d'exiger) des explications et lui faire part de ses griefs. L'expression « as his plighted wife¹⁵⁴ », alors qu'elle devrait sonner le glas de la liberté féminine, va au contraire, ne serait-ce que provisoirement, multiplier ses chances d'atteindre une position de supériorité par rapport au révérend Hooper. Avec « The Minister's Black Veil », Hawthorne place l'élément masculin dans une situation inconfortable où sa masculinité, mise à mal par le port de cet article vestimentaire féminin, sera débattue tout au long du conte. Jusqu'au moment de l'épiphanie du voile, Elizabeth, d'une certaine façon, porte la culotte, et s'arroge les prérogatives masculines. Le fait que le narrateur la nomme uniquement par son prénom peut ainsi être interprété comme une indépendance d'esprit et d'existence qui caractérise le personnage féminin du conte.

Cependant, s'il existe un autre moyen par lequel la société patriarcale instaure un rapport de forces inégal et difficilement réversible entre l'homme et la femme, le prénom, et *a fortiori*, le nom propre, en fournit un. Deleuze et Guatarri disent du nom propre qu'il n'est

nullement indicateur d'un sujet. [...]. Car si le nom propre n'indique pas un sujet, ce n'est pas davantage en fonction d'une forme ou d'une espèce qu'un nom peut prendre une valeur de nom propre. Le nom propre désigne d'abord quelque chose qui est de l'ordre de l'événement, du devenir ou de l'heccété.¹⁵⁵

Les figures féminines, en effet, sont dénuées de subjectivité et la nature non figée du nom propre (devenir, heccété) contribue à leur impersonnalisation. Cependant, chez Hawthorne, la définition deleuzienne du nom s'inscrit dans un contexte supplémentaire, celui du système patriarcal qui, d'une certaine manière, va appliquer de manière sélective la caractéristique définitoire du nom deleuzien : seule la femme sera exempte de nom propre, littéralement, de sorte qu'elle soit privée de devenir : tout comme pour la jeune fille, « on vole d'abord son devenir [à la femme] pour lui imposer une histoire, ou une pré-histoire¹⁵⁶ ». Bourdieu rejoint Deleuze et Guatarri sur le terrain de la minoration de la femme :

¹⁵⁴ Cf. Bechtel 292

¹⁵⁵ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 322-323

¹⁵⁶ Deleuze et Guatarri 338

Du fait que tout le monde fini dans lequel elles¹⁵⁷ sont cantonnées, l'espace villageois, la maison, le langage, les outils, enferme les mêmes rappels à l'ordre silencieux, les femmes ne peuvent que devenir ce qu'elles sont selon la raison mythique, confirmant ainsi, et d'abord à leurs propres yeux, qu'elles sont naturellement vouées au bas, au tordu, au petit, au mesquin, au futile, etc. Elles sont condamnées à donner à chaque instant les apparences d'un fondement naturel à l'identité minorée qui leur est socialement assignée [...].¹⁵⁸

Le statut minoritaire de la femme, contrairement à ce que l'adjectif « mineure » peut le laisser penser, n'est pas un phénomène organique, naturel, mais bien le résultat de l'action d'un groupe, les hommes, exercée consciemment sur un autre groupe prédéfini, les femmes, qui subissent donc passivement cette action. Si les femmes sont mineures, c'est parce qu'elles ont été minorées, réduites à un petit ensemble d'individus placés sous la tutelle légitimée (par la réussite de cette action) des hommes. D'une certaine manière, la femme subit les effets d'un darwinisme naturel, et doit se plier à la loi du plus fort. L'instrument de soumission féminine qu'est le nom s'insère alors parfaitement dans un système qui consiste à consigner la femme dans un espace confiné, prédéterminé, et, surtout, qui ne lui appartient pas en propre et sur lequel elle ne peut avoir, légalement ou symboliquement, aucune prérogative. Deleuze et Guattari abordent la question de la propriété du nom comme suit :

Il n'y a pas d'énoncé individuel, il n'y en a jamais. Tout énoncé est le produit d'un agencement machinique, c'est-à-dire d'agents collectifs d'énonciation (par « agents collectifs », ne pas entendre des peuples ou des sociétés, mais les multiplicités). Or le nom propre ne désigne pas un individu ; c'est au contraire quand l'individu s'ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, à l'issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, qu'il acquiert son véritable nom propre. Le nom propre est l'appréhension instantanée d'une multiplicité. Le nom propre est le sujet d'un pur infinitif compris comme tel dans un champ d'intensité.¹⁵⁹

La femme américaine du XIXe siècle, et cela était d'autant plus vrai dans l'Amérique puritaine des premiers temps, est véritablement ce « produit d'un agencement machinique », et pour elle, la possibilité de recourir au nom propre pour « s'ouvr[ir] aux multiplicités qui [la] traversent de part en part » n'existe pas. Elle n'a pas le droit, légalement, de posséder son

¹⁵⁷ Il s'agit toujours des femmes kabyles, mais cet exemple correspond véritablement à la définition deleuzienne de minorité : elles sont femmes et kabyles dans un pays où la discrimination sexuelle est plus que marquée. En outre, pour le lecteur européen moyen, ces femmes kabyles sont d'autant plus minoritaires qu'elles appartiennent à un tout autre continent aux mœurs totalement divergentes. Et pourtant, le statut minoritaire va permettre d'établir un certain modèle social et relationnel qui pourra s'appliquer à la femme en général, même européenne, par un effet de miroir révélateur des vérités universelles qu'il renferme.

¹⁵⁸ Bourdieu 36 (italiques de l'auteur)

¹⁵⁹ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 51

propre patronyme. Cette non-possession symbolique est le pendant de la privation des actifs dont « hérite » la femme à la mort de son père. Dans « Roger Malvin's Burial », le narrateur condamne indirectement l'injustice du système de spoliation en critiquant la mauvaise gestion qui en est faite par le mari, et qui conduit à la ruine de la famille :

In the course of a few years after their marriage changes began to be visible in the external prosperity of Reuben and Dorcas. The only riches of the former had been his stout heart and strong arm; but the latter, her father's sole heiress, had made her husband master of a farm, under older cultivation, larger, and better stocked than most of the frontier establishments. Reuben Bourne, however, was a neglectful husband-man; and, while the lands of the other settlers became annually more fruitful, his deteriorated in the same proportion. [Malvin Burial ; 1987 ; 26 ; nous soulignons]

L'ironie contenue dans l'expression « a neglectful husband-man » sert le sarcasme dont fait preuve l'écrivain : Reuben est à la fois un homme (*man*) et un mari (*husband*) négligent dont le sens des affaires (*husband-man*) laisse à désirer en comparaison avec la prospérité exponentielle (*annually*) de ses voisins. Dorcas n'aura d'autre choix que de suivre son mari et de subir la ruine économique, sans moyen de réclamer ce qui est alors légalement devenu la terre de l'époux (« sa » terre [*« his deteriorated »*]).

Même les veuves, qui jouissaient tout de même d'une plus grande liberté, qu'elle soit économique ou sociale, conservaient le nom de leurs défunts époux. Elles ne pouvaient se détacher de la borne patronymique qui devait garantir un minimum de contrôle sur les actions de ces femmes finalement libérées du joug de l'autorité maritale. L'« exercice de dépersonnalisation », par lequel l'individu acquiert paradoxalement son individualité, est interdit à la femme qui, par conséquent, ne peut devenir « le sujet d'un pur infini compris comme tel dans un champ d'intensité ». Le champ des possibilités de construction subjective est très restreint pour la femme, et le terrain d'affirmation de soi semble, pour elle, miné. À l'instar de l'espace physique, topographique réservé à la femme, le prénom et le patronyme créent un autre espace, symbolique, où l'autorité du père, du mari, du frère pourra s'exercer sans accroc.

Chez Nathaniel Hawthorne, nous observons une telle conformité au schéma nominatif, et, à cet égard, il est intéressant de nous arrêter aux prénoms des héroïnes que nous avons sélectionnées parmi toutes les figures féminines que l'écrivain a créées.

Une des caractéristiques des prénoms féminins que Nathaniel Hawthorne a choisis pour ses héroïnes relève de leur apparente banalité. Il peut s'agir de prénoms usités à l'époque de

l'auteur, ou, le cas échéant, du récit fictionnel, comme Elizabeth, Beatrice, Annie ou Georgiana. Il peut s'agir également de prénoms hérités de la Bible. Dorcas Malvin Bourne tient son prénom de la femme dont l'histoire est relatée dans Actes 9:36-42. La Dorcas biblique se distingue par sa foi infaillible et sa générosité. Sa résurrection par l'apôtre Pierre symbolise la foi immortelle, et son élection parmi les disciples du Christ le prouve :

Acts 9:36. Now there was at Joppa a certain disciple named Tabitha, which by interpretation is called Dorcas: this woman was full of good works and almsdeeds which she did.

37. And it came to pass in those days, that she was sick, and died: whom when they had washed, they laid her in an upper chamber.

39. Then Peter arose and went with them. When he was come, they brought him into the upper chamber: and all the widows stood by him weeping, and shewing the coats and garments which Dorcas made, while she was with them.

40. But Peter put them all forth, and kneeled down, and prayed; and turning him to the body said, Tabitha, arise. And she opened her eyes: and when she saw Peter, she sat up.¹⁶⁰

Dorcas partage incidemment le prénom de la fille de Sarah Good, jeune femme condamnée pour sorcellerie : Dorcas Good, nous apprennent Paul Boyer et Stephen Nissebaum, alors âgée de quatre ans, « was sent to Boston prison, where for nine months she remained in heavy irons¹⁶¹ ». La communauté patronymique démontre la prégnance de l'héritage biblique dans l'Amérique puritaine d'alors, en même temps qu'elle laisse transparaître une conscience omniprésente du passé familial¹⁶². Hannah, la jeune épouse dans « The Great Carbuncle », tient également son prénom d'une figure biblique dont l'histoire est racontée dans le livre de Samuel (1:28 et 2:11). La figure angélique et fantômatique de Mary Goffe qui apparaît à l'esprit tourmenté de Richard Digby dans « The Man of Adamant » hérite son prénom de la Vierge Marie, entre autres Marie bibliques.

¹⁶⁰ Acts 9:36-37 et 39-40, « Book of New Testament », *Bible (The) : Authorized King James Version. With an Introduction and Notes by Robert Carroll and Stephen Prickett* (Oxford : Oxford University Press, 1997) 160-161. Les références à cette version se feront à présent par l'abréviation *KJV*. Lorsqu'il s'agira de l'Ancien Testament, nous utiliserons les initiales « OT » ; lorsqu'il s'agira du Nouveau Testament, nous aurons recours aux initiales « NT ».

¹⁶¹ Boyer et Nissebaum 5

¹⁶² Ainsi Elizabeth, la figure féminine du conte « The Minister's Black Veil », est également nommée d'après Elizabeth Proctor, la « sorcière » à laquelle un sursis a été accordé en raison de sa grossesse. Cf. Boyer et Nissebaum 8

Ou bien encore, il arrive également que Hawthorne réutilise, en en modifiant ou non l'orthographe, un prénom, peut-être par affinité ou dans un souci de créer des sortes d'échos d'un récit à l'autre. Ainsi, Faith Egerton de la nouvelle « The Threefold Destiny » rappelle Faith Brown de « Young Goodman Brown », tout comme la figure féminine prophétique des « Prophetic Pictures¹⁶³ », Elinor, est un faible écho de Lady Eleanore, héroïne du troisième volet de la série des « Legends of the Province House », nommément « Lady Eleanore's Mantle ».

Certains de ces prénoms ne contribuent pas à faire du personnage féminin qui en hérite, littéralement, une figure d'une grande envergure. Et leur apparente non-importance reflète bien le fonctionnement du système phallogocentrique, « phallonnarcissique » dirait Bourdieu¹⁶⁴, qui impose à la femme de recevoir, passivement, son prénom de sa famille, et son nom de son père, et, plus tard, de son mari. De même que Hawthorne, en tant qu'autorité ultime – que lui confère sa position privilégiée d'auteur-créditeur – choisit et attribue ce que nous pouvons presque appeler une étiquette nominative à ses enfants fictionnels – garçons ou filles –, la société patriarcale, elle aussi, ne consulte pas l'avis de ses membres, et cela est d'autant plus vrai pour la femme qui subit, à toutes les étapes de son existence, le poids des conventions.

Prenons les exemples de Georgiana, Beatrice Rappaccini, Hannah (la jeune épouse dans « The Great Carbuncle », conte publié en 1837 dans *The Token*, puis dans *Twice-Told Tales* la même année), Annie Hovenden Davenport, Mrs Wakefield (la veuve virtuelle de « Wakefield », nouvelle publiée en mai 1835 dans le *New England Magazine*, et de nouveau en 1837 dans le recueil *Twice-Told Tales*), Dorothy Pearson (la mère adoptive du petit Ibrahim, le doux enfant titulaire de la nouvelle « The Gentle Boy », publiée en 1832 dans *The Token*, puis en 1837 dans *Twice-Told Tales*), Dorcas Malvin Bourne (l'épouse, fille et mère exemplaire du conte « Roger Malvin's Burial » publié dans *The Token* en 1832, puis repris dans *Mosses from an Old Manse* en 1846), Elizabeth Hooper, et Rosina Elliston (épouse de l'égotiste du titre de la nouvelle « Egotism; or, the Bosom Serpent » publiée en mars 1843 dans *The United States Magazine and Democratic Review*, puis de nouveau, trois ans plus tard, en 1846 dans *Mosses from an Old Manse*).

¹⁶³ Nous n'avons pas inclus cette nouvelle dans notre corpus, mais il est possible de la considérer comme une autre illustration de la revendication féministe par Hawthorne d'un sort féminin indépendant de l'homme. La nouvelle a été publiée en 1837 dans *The Token*, puis la même année dans *Twice-Told Tales*.

¹⁶⁴ Bourdieu 12

Nous remarquons que certains des personnages féminins portent un prénom, certes, mais également un nom propre. Pour les unes – Beatrice, Annie, Dorothy, Dorcas – le patronyme leur vient du père, un père que les héroïnes mettent un point d'honneur à respecter et, justement, honorer. En effet, Hawthorne semble avoir fait le choix de rendre, pour ces héroïnes, la référence au père explicite, de sorte à ce que le lecteur puisse rétablir le rapport de forces adéquat. Ces contes se caractérisent d'ailleurs par l'accent mis, à un moment donné du récit, sur l'importance du devoir et, surtout, de la reconnaissance qui incombent à la fille. Nous reviendrons sur la notion de piété filiale dans notre partie sur les qualités morales de la femme. Pour les autres – Annie, Dorcas (que nous retrouvons donc ici également), Mrs Wakefield, Rosina – leurs noms « propres » leur ont été donnés par leurs époux. Mrs Wakefield tient son nom du héros éponyme : « What sort of a man was Wakefield? We are free to shape out our own idea, and call it by his name » [Wakefield ; 1987 ; 76], et est mentionnée dans le récit comme étant « the forlorn Mrs. Wakefield » [Wakefield ; 1987 ; 76].

Dans « Roger Malvin's Burial », le narrateur décrit, de manière quelque peu expéditive, le mariage de Dorcas :

All acknowledged that he [Reuben] might worthily demand the hand of the fair maiden to whose father he had been "faithful unto death;" and, as my tale is not of love, it shall suffice to say that in the space of a few months Reuben became the husband of Dorcas Malvin. [Malvin Burial ; 1987 ; 25 ; nous soulignons]

Ainsi, au nom du père, « Malvin », va succéder celui du mari, « Bourne ». Toutes ces figures féminines, qu'elles aient hérité du nom du père ou du mari, possèdent un point commun : leur statut social et moral. En effet, nous observons que Hawthorne prend le soin de souligner leur appartenance aux cercles restreints de la famille et du couple pour suggérer, subtilement, l'engouffrement identitaire dans lequel se retrouvent les héroïnes. Difficile de considérer ces figures féminines indépendamment du lien filial ou marital qui *fait* littéralement leur être :

Ce que Proust dit du prénom ; en prononçant Gilberte, j'avais l'impression de la tenir nue tout entière dans ma bouche. L'Homme aux loups, vrai nom propre, intime prénom qui renvoie aux devenirs, infinitifs, intensités d'un individu dépersonnalisé et multiplié.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 51

Aucun devenir possible pour des femmes dont toute la destinée se réduit à quelques lettres de l'alphabet qu'elles n'ont pas eu le loisir ni le droit d'arranger à leur convenance. Elles doivent se plier à la configuration préétablie avant leur naissance – pour le nom du père – et après leur mariage, sorte de nouvelle naissance symbolique – pour le nom du mari. Le prénom, qui devrait normalement leur appartenir comme une partie « intime » de leur corps identitaire, est ici noyé sous l'ampleur symbolique et sociale de leur patronyme. Cette nouvelle naissance, qu'est censée représenter pour la femme le mariage, n'est en réalité qu'une nouvelle mort, symbolique aussi, une « mort civique », comme le dit Beauvoir¹⁶⁶. Si la femme passe du patronyme paternel au patronyme marital, elle passe tout autant de l'autorité de l'un – le père – à l'autorité de l'autre – le mari. Margaret Fuller remarque d'ailleurs que la soumission à la loi masculine s'applique même à celles qui ne prennent pas mari et celles qui ne sont pas prises pour épouse. Donnant la parole à l'une de ces « strong-minded daughter[s] or sister[s] », Fuller s'indigne que :

*“It is a woman's business to obey her husband, keep his home tidy, and nourish and train his children.” But when she rejoins to this, “Very true; but suppose I choose not to have a husband, or am not chosen for a wife – what then? I am still subject to your laws.”*¹⁶⁷

Il est intéressant de voir comment toute l'existence de la femme tourne autour du mari : le déterminant possessif « his » dans les deux expressions ramène bien la vie domestique à son centre de gravitation qu'est l'homme. En fin de compte, si la femme s'occupe du foyer, ce n'est pas tant parce que c'est sa sphère de prédilection, comprise comme « qualification » si nous pouvons dire, mais bien parce que le foyer est littéralement la propriété du mari, à savoir toutes les possessions matérielles, mais également ses progénitures et, accessoirement (ou peut-être pas tant que cela) la femme. Le mariage n'est donc pas la condition *sine qua non* de la soumission féminine, mais seulement un de ses avatars privilégiés, car il confère au statut de dépendant de la femme une dimension morale (*duty*) indéniable et une aura de respectabilité pour toute femme accomplissant son devoir. Ce que revendique Margaret Fuller, ce n'est pas tant un abandon catégorique de ces « devoirs », mais la possibilité d'y ajouter celui envers elle-même. Car si la bonne épouse et la bonne mère sont respectables aux yeux de la société masculine, elles ne le sont pas pour autant à leurs propres yeux. Fuller demande ainsi le droit à l'intégrité et à la dignité, les seuls vrais devoirs qu'une femme puisse

¹⁶⁶ « L'homme fait de la femme mariée une morte civique... » (Beauvoir, *Deuxième sexe* I 20)

¹⁶⁷ Fuller 11 (nous soulignons)

reconnaître envers elle-même. La femme est, au grand dam de Fuller, réduite à un état infantilisant de dépendance totale, au point qu'elle doive subir tous les caprices et maltraitements conjugaux en silence¹⁶⁸. Jean-Pierre Martin, dans son ouvrage *Le puritanisme américain en Nouvelle-Angleterre (1620-1693)*, remarque également que la femme a un statut de « mineure économique » « qui perd la totalité de ses biens quand elle se marie ou se remarie », et que « le monde puritain voit dans le mariage un moyen éthique, et dans la femme non une personne mais la condition nécessaire de cette cellule religieuse¹⁶⁹ ». Margaret Fuller a également recours à l'image de la minorité économique de la femme en la comparant à une « pupille » à qui aucun testament ne profite, et se retrouve dans la même situation que les esclaves dont elle promeut la cause :

*she does not hold property on equal terms with men; so that, if a husband dies without making a will, the wife, instead of taking at once his place as head of the family, inherits only a part of his fortune, often brought him by herself, as if she were a child, or ward only, not an equal partner.*¹⁷⁰

Le veuvage, sous la plume de Hawthorne aussi, n'est guère plus avantageux que le mariage, un pessimisme peut-être dû à son expérience familiale, et le cas fictif (et fictionnalisé) de Mrs Wakefield est à ce propos probant. Le veuvage virtuel de Mrs Wakefield peut en effet être considéré comme une mort symbolique, d'autant que la remarque du narrateur, « But, our business is with the husband. » [Wakefield ; 1987 ; 77], pousse plus loin ce mouvement d'annihilation de l'existence de Mrs Wakefield sur un plan métatextuel : il efface, quoique temporairement, toute trace homodiégétique de la veuve de la surface de son récit. Ce n'est que quelques paragraphes plus tard que la veuve réapparaît, au détour d'une phrase, entre-aperçue par Wakefield alors qu'elle est vue « passing athwart the front window, with her face turned towards the head of the street » [Wakefield ; 1987 ; 79]. En revanche, il faut remarquer que Mrs Wakefield semble hanter le texte hawthornien tout comme elle hante l'esprit et la conscience de son époux : pendant les paragraphes de disparition diégétique de Mrs Wakefield, le narrateur continue de faire mention de la figure féminine, comme si sa présence ne pouvait finalement pas être totalement éradiquée de la vie fictionnelle de Wakefield, ainsi que de la vie du texte lui-même. Ainsi, des passages ou expressions comme « get thee home to good Mrs. Wakefield, and tell her the truth » [Wakefield ; 1987 ; 77] ;

¹⁶⁸ Cf. Fuller 11-12

¹⁶⁹ Jean-Pierre Martin, *Le puritanisme américain en Nouvelle-Angleterre (1620-1693)* (Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1989) 114

¹⁷⁰ Fuller 31

« Remove not thyself [...] from thy place in her chaste bosom » [Wakefield ; 1987 ; 77] ; « Were she, for a single moment, to deem thee dead, or lost, or lastingly divided from her, thou wouldst be wofully conscious of a change in thy true wife, for ever after » [Wakefield ; 1987 ; 77-78] ; « how his exemplary wife will endure her widowhood, of a week » [Wakefield ; 1987 ; 78] ; et enfin, la mention « the decent Mrs. Wakefield » [Wakefield ; 1987 ; 78] – tous ces éléments témoignent en réalité d'un renversement de situation que Wakefield ne perçoit pas tant il s'opère subtilement et ironiquement. En effet, si la figure féminine n'apparaît plus dans les paragraphes comme personnage homodiégétique, les mentions répétées en mode indirect et hétérodiégétique prouvent son importance narrative, et de fait, son importance dans le rapport de force qui l'oppose à son époux que l'on suit du début à la fin, lui qui est censé être l'Arlésien du conte. Le retournement ironique que le narrateur traduit ici est donc le suivant : Wakefield est celui dont l'existence matérielle risque d'être totalement annihilée s'il poursuit sa farce égoïste :

Dear woman! Will she die? By this time, Wakefield is excited to something like energy of conscience, that she must not be disturbed at such a juncture. If aught else restrains him, he does not know it. In the course of a few weeks, she gradually recovers; the crisis is over; her heart is sad, perhaps, but quiet; and, let him return soon or late, it will never be feverish for him again. [Wakefield ; 1987 ; 79 ; nous soulignons]

Le veuvage de Mrs Wakefield signifie, considéré de l'autre point de vue, la mort du mari, et le fait que Mrs Wakefield se rétablisse de sa maladie et acquiert une quiétude résignée (*sad, perhaps, but quiet*) tend à prouver l'irréversibilité (*the crisis is over, never...again*) de ce processus d'inversion du rapport de force initial (*let him*) : « Poor man! The dead have nearly as much chance of revisiting their earthly homes, as the self-banished Wakefield » [Wakefield ; 1987 ; 79].

Dans le cadre du mariage, l'époux jouit d'un rôle paternaliste que Roger Malvin, alors mourant, n'oublie pas de rappeler à son futur gendre, Reuben Bourne. Le passage qui suit intervient alors que le vieux père enjoint le jeune homme de le laisser mourir, et de vivre pour le bien de Dorcas :

"Tell my daughter," said Roger Malvin, "that, though yourself sore wounded, and weak, and weary, you led my tottering footsteps many a mile [...]. Tell her that through pain and danger you were faithful [...]; and tell her that you will be something dearer than a father, and that my blessing is on you both, and that my dying eyes can see a long and pleasant path in which you will journey together. [Malvin Burial ; 1987 ; 20 ; nous soulignons]

Sur le seuil de la mort du père, c'est le mari qui reprend le flambeau de l'autorité. Symboliquement, le décès de Roger Malvin, dont les funérailles figurent en titre de la nouvelle, aurait pu signifier la mort du système patriarcal. Paradoxalement, il inaugure l'avènement d'un autre maître, le mari, qui reçoit ainsi en héritage légitime le droit de contrôler son épouse comme un père le ferait, voire davantage (« you will be something dearer than a father »). Cette légitimation paternaliste est la suite naturelle des choses, la bénédiction (« blessing ») qui confère à l'autorité masculine et maritale un caractère sacré inviolable. C'est la force de cette recommandation qui ouvre le passage suivant, où la préposition « to » porte l'idée de succession jusqu'à son terme :

“Carry my blessing to Dorcas, and say that my last prayer shall be for her and you. Bid her to have no hard thoughts because you left me here, [...]. She will marry you after she has mourned a little while for her father [...].” [Malvin Burial ; 1987 ; 22 ; nous soulignons]

Le père, qui a reçu son autorité directement d'une autre figure paternelle, universelle, le Père Céleste, la lègue à son tour à son successeur de droit paternel divin (*Bid her*). Nous retrouvons dans la parole du père l'idée de configuration préétablie : la modalité future (« will ») introduisant le mariage prochain de la fille de Roger Malvin suit une autre modalité, passée, du *present perfect*, et leur combinaison met en place l'organisation de la vie de Dorcas : elle n'a aucune prise sur ce qui va advenir de sa personne, et à la période de viduité va suivre ce mariage inscrit dans la destinée féminine, écrite des mêmes caractères oubliés (« forgotten characters ») de la tombe du début de la nouvelle. Elle ressemble à Rosina Elliston dont le destin, s'insurge son cousin Herkimer, « was indissolubly interwoven with that of a being whom Providence seemed to have unhumanized » [Egotism ; 1982 ; 782].

Toutefois, avec la mort de Malvin, Hawthorne a également mis le doigt sur un problème crucial de la société puritaine, à savoir l'essoufflement (« my tottering footsteps »), ou du moins l'obsolescence (« my dying eyes »), du système patriarcal, qui réduit la femme à un être irresponsable, un enfant qui doit être mis sous tutelle constante pour assurer son existence dépendante. Le narrateur de « Roger Malvin's Burial » souligne à plusieurs reprises ce caractère d'extrême dépendance de la femme à la figure masculine qui détient l'autorité et la capacité de s'occuper d'elle. Ainsi, Roger Malvin enjoint Reuben de survivre « if not for your own sake, for hers who will *else* be *desolate* » [Malvin Burial ; 1987 ; 20 ; nous soulignons]. Plus loin, le narrateur remarque que « no merely selfish motive, nor *even* the *desolate* condition of Dorcas » [Malvin Burial ; 1987 ; 21 ; nous soulignons] ne suffisaient à persuader

Reuben d'abandonner Roger à son triste sort. L'absence d'alternative laissée à la femme en cas de mort du père et du mari, ce que l'adverbe *else* suggère, et la répétition de l'adjectif *desolate*, soulignent la précarité de la condition féminine, tout entière tributaire d'une tierce personne pour assurer son existence.

Certains personnages féminins sont concernés par une autre catégorie de schéma nominatif : ce sont ces figures féminines qui possèdent uniquement un prénom, et, qui pourtant, sont clairement définies dans le récit par un lien, le plus souvent marital, qui l'unit au personnage masculin du conte dont il en est généralement le héros. Il en va ainsi pour Georgiana, Catharine, la mère et veuve fanatique du conte « The Gentle Boy », et Hannah (« The Great Carbuncle »). Ainsi Hannah, qui fait partie de ce groupe de « seven men and one young woman » [Carbuncle ; CE, IX ; 150], est-elle liée à Matthew, « her husband » [Carbuncle ; CE, IX ; 152].

Le cas de Mrs Wakefield, que nous retrouvons également dans ce nouveau schéma nominatif hawthornien, est inversé dans la mesure où elle ne possède pas de prénom ; le narrateur ne se réfère à elle que par l'intermédiaire de son titre conjugal, dans un élan d'ironie dramatique particulier à Hawthorne puisque cette femme, mariée depuis très longtemps au héros de l'histoire, se croit veuve et se retrouve donc à assumer la lourde responsabilité de porter un patronyme marital qui tout à la fois la lie et la libère, ou devrait la libérer :

But, long afterwards, when she has been more years a widow than a wife, that smile recurs, and flickers across all her reminiscences of Wakefield's visage. [...] Yet, for its sake ["Wakefield's] quiet and crafty smile", when all others have given him up for dead, she sometimes doubts whether she is a widow. [Wakefield ; 1987 ; 77]

Avec chacune de ces figures féminines, Hawthorne semble vouloir suggérer une défense de leur identité fondue dans celle de leurs pères et époux, comme s'il se soulevait contre une pratique patriarcale qui barre à la femme la voie vers les « devenirs, infinitifs, intensités¹⁷¹ » auxquels, en tant qu'individu propre, elle aurait accès en situation de totale égalité sociale et civique. Ce que Hawthorne prône, c'est véritablement une relation saine de complémentarité¹⁷², à l'image de Matthew et Hannah qui, dans leur ascension montagnarde, s'entraident pour atteindre leur objectif commun :

¹⁷¹ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 51

¹⁷² Guy Bechtel donne cette définition de la femme comme *complément* telle qu'elle a cours depuis le XVIII^e siècle : « Elle n'était pas inférieure, elle était une partie de la supériorité masculine, sa partie basse évidemment, secondaire. [...] La femme était le très précieux complément de l'homme, le cœur aimant par

But Matthew and Hannah [...] merely stopt [...] to taste a morsel of food, ere they turned their faces to the mountain-side. It was a sweet emblem of conjugal affection, as they toiled up the difficult ascent, gathering strength from the mutual aid which they afforded. [Carbuncle ; CE, IX ; 158-159]

Nous retrouvons cette image de relation naturelle dans le cas du nouvel Adam et de la nouvelle Ève dont le narrateur dit que « [e]ach is satisfied to be, because the other exists likewise », et qui sont « [t]hus content with an inner sphere which they inhabit together » [New Adam and Eve ; 1982 ; 747]. Hawthorne ressemble à Stendhal qui, si nous en croyons Simone de Beauvoir, tend à accomplir le type de la femme hégélienne par excellence :

Épreuve, récompense, juge, amie, la femme est vraiment chez Stendhal ce que Hegel un moment fut tenté d'en faire : cette conscience autre qui dans la reconnaissance réciproque donne au sujet autre la même vérité qu'elle reçoit de lui. Le couple heureux qui se reconnaît dans l'amour défie l'univers et le temps ; il se suffit, il réalise l'absolu.¹⁷³

Le nouvel Adam pourra s'accomplir par sa femme tout autant que la nouvelle Ève pourra s'accomplir par son époux. Son sort est plus enviable que celui de ses consœurs qui, en voyant leur existence ramenée systématiquement à l'autre masculin, ne se reconnaissent que comme ce sujet-autre-pour-l'homme. C'est le cas de Lilius, mais aussi celui de Dorcas et Beatrice.

Lilius Fay, pour entreprendre son pèlerinage à la recherche de son temple du bonheur, doit d'abord traverser le portique de la demeure paternelle : « they passed hand in hand down the avenue of drooping elms, that led from the portal of Lilius Fay's paternal mansion » [Lily Quest ; CE, IX ; 443]. Beatrice est une jeune femme qui existe pour et par son père, comme l'atteste la formulation en génitif du titre, qui rapporte l'identité de la jeune femme à celle de son père sans mentionner son prénom. Si son prénom ne figure pas expressément dans le titre de la nouvelle dont elle est tirée, à savoir « Roger Malvin's Burial », Dorcas est également définie en premier lieu et en première mention par le lien paternel qui l'unit à la figure masculine. Ainsi, alors que Reuben Bourne, qui n'est pas encore officiellement son mari, s'inquiète du sort de Dorcas s'il abandonne son père à son sort :

rapport à l'esprit directeur » (Bechtel 265). S'il consent à faire de la femme « le cœur aimant » (ce que nous aurons d'ailleurs l'occasion de démontrer dans notre partie consacrée à l'allégorie du cœur et de la tête, entre autres), Hawthorne ne semble pas pour autant adhérer à l'hypocrisie mysogyne sous-jacente de cette définition, élaborée dans le seul but de concilier supériorité masculine et dignité féminine. En réalité, c'est davantage une relation où d'aucun n'aurait l'ascendant sur l'autre, et donc, nécessairement, nul ne serait assigné(e) à une position d'infériorité, que l'écrivain revendique.

¹⁷³ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 376

“And your daughter,—how shall I dare to meet her eyes?” exclaimed Reuben. “She will ask the fate of her father, whose life I vowed to defend with my own. [...] Were it not better to lie down and die by your side than to return safe and say this to Dorcas?” [Malvin Burial ; 1987 ; 20 ; nous soulignons]

Reuben ne se réfère donc pas à Dorcas par son prénom (du moins en première mention), mais bien par la relation de filiation qui définit et détermine la femme *par rapport* à la figure paternelle, quoique mourante.

Les héroïnes de « The Gentle Boy » sont deux femmes qui, pour l’une, est ce que la société dit (ce) qu’elle doit être, et pour l’autre, est ce que sa conscience lui dicte d’être. Il existe alors bien une différence entre « Catharine », dépourvue de patronyme masculin, et « Dorothy Pearson », dont le nom conjugal l’insère parfaitement dans le schéma patriarcal traditionnel. Avec Catharine, Hawthorne met en scène une femme libérée du joug des carcans patriarcaux : même (surtout) son appartenance à la secte des Quakers pourrait être interprétée comme une autre façon pour Hawthorne de la « libérer », voire de la « libéraliser ». La sympathie qu’il éprouve pour cette congrégation religieuse, à qui il a choisi de donner une porte-parole de sexe féminin, pousse l’écrivain à envisager cette dernière sous un angle humain. Si Catharine ne possède pas de lien patronymique, c’est également parce qu’elle a brisé, volontairement ou non, tout lien social qui l’attachait au reste de la communauté de la Nouvelle-Angleterre qui l’a ostracisée. Catharine apparaît donc ainsi comme la victime d’un système qui ne reconnaît la femme qu’au travers de l’existence de son mari. Catharine, c’est « l’altérité pure¹⁷⁴ ».

Enfin, parmi les héroïnes du corpus hawthornien retenu, seule une poignée d’entre elles peuvent se vanter de posséder un prénom et un nom propre originaux. Leur identité propre semble ainsi préservée, nominativement, d’une absorption totale dans le nom du mari. Il s’agit de Faith, l’épouse du héros éponyme de « Young Goodman Brown » dont le narrateur dit qu’elle « was aptly named » [Goodman Brown ; 1987 ; 65], Mary Goffe, la vision rédemptrice mais rejetée dans « The Man of Adamant » (nouvelle publiée d’abord en 1837 dans *The Token*, puis en 1852 dans le recueil *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales*), ou encore de Lady Eleanore Rochcliffe, l’aristocrate tyrannique de « Lady Eleanore’s Mantle » (publié en décembre 1838 dans la *Democratic Review* comme étant le troisième numéro de la série des quatre contes composant la suite intitulée « Legends of the Province-

¹⁷⁴ Beauvoir 376

House » que la revue a publiée depuis le mois de mai de la même année¹⁷⁵, puis de nouveau en 1842 dans *Twice-Told Tales*), Lilius Fay, celle qui tire son nom floral du titre de la nouvelle « The Lily's Quest » (publiée le 19 janvier 1839 dans *Southern Rose* pour être ensuite reprise, en 1842, lors de la republication des *Twice-Told Tales*) et Faith Egerton, la jeune femme de la prophétie dans « The Threefold Destiny » (publiée en mars 1838 dans *The American Monthly Magazine*, et intégrée en 1842 dans le recueil *Twice-Told Tales*). C'est aussi le cas de Mrs Bullfrog qui donne son nom au conte publié en 1837 dans le *Token* puis en 1846 dans *Mosses from an Old Manse*. La symbolique onomastique rattachée aux figures participe du projet de remise en cause de l'hégémonie patriarcale élaboré par l'écrivain. Pour parvenir à ses fins révolutionnaires de revendication proto-féministe, Hawthorne, paradoxalement, leur réserve, à l'exception de Mrs Bullfrog, un sort malheureux, comme pour signifier la mort sociale de ces femmes enfermées dans leur domesticité.

Le cas de Lilius Fay se distingue des autres figures féminines mentionnées ici, car le procédé de littéralisation du figuré sur lequel nous reviendrons plus tard contribue à annuler l'effet produit par l'attribution d'un patronyme original. En effet, avec elle notamment, mais aussi avec Rose Grafton, le bouton de rose du conte « Edward Fane's Rosebud », Hawthorne montre à quel point la femme peut être mal adaptée dans un monde où elle n'a aucun contrôle. Dans le cas de Rose, le narrateur remarque explicitement que son prénom, Rose, ne convient pas à cette jeune fille dont l'amour pour Edward Fane ne devait jamais vraiment s'épanouir totalement. Le moment de l'éclosion a été perturbé par l'attitude égoïste, cupide et insensible de la mère du fiancé, accablée des préjugés sociaux des aristocrates d'alors :

The rosebud was destined never to bloom for Edward Fane. His mother was a rich and haughty dame, with all the aristocratic prejudices of colonial times. She scorned Rose Grafton's humble parentage, and caused her son to break his faith, though, had she let him choose, he would have prized his Rosebud above the richest diamond. [Rosebud ; 1982 ; 503]

Ainsi, la jeunesse et la beauté de Rose Grafton ont été brutalement atrophiées, étouffées dans son corps de femme qui va se jeter, par dépit et par désir de vengeance, dans les bras d'un autre homme, Mr. Toothaker, qui, lui, saura, progressivement, faire éclore la rose

¹⁷⁵ En mai 1838 est en effet publié « Howe's Masquerade », premier volet suivi du deuxième, intitulé « Edward Randolph's Portrait » en juillet. Suivront « Lady Eleanore's Mantle » et « Old Esther Dudley » respectivement en décembre 1838 et janvier 1839. Ces quatre épisodes, qui forment un riche tableau historique, seront repris en 1842 dans le recueil *Twice-Told Tales* sous le titre « Legends of the Province-House » ou « Tales of the Province-House ».

dissimulée : « Rose soon began to love him, and wondered at her own conjugal affection. He was all she had to love ; there were no children » [Rosebud ; 1982 ; 503].

Dans « The Lily's Quest », c'est dans le nom « Lil-ias/-y Fay » que l'on peut déceler sa destinée tragique, et c'est par sa parenté avec des êtres angéliques d'une autre sphère que Hawthorne métaphorise son mal d'appartenance à la réalité du monde régi par l'autorité masculine que représente Walter Gascoigne, le vieux parent de Lilius qui l'accompagne dans sa quête d'un temple du bonheur. Dans le patronyme de la jeune fille, « Fay », peuvent se lire deux références. Ainsi peut-on y voir un être féerique à l'enveloppe charnelle délicate et fragile. Lily est donc une fée, qui embaume l'existence des êtres humains, et plus précisément, masculins, qui sortent métamorphosés de cette expérience magique. Elle est l'ange du foyer qui confère à l'homme un bonheur terrestre inégalé et unique. Mais Lily Fay est également la fée invisible, que l'on ne peut pas toucher de peur de faire éclater cette bulle de rêves d'harmonie. La fée, chez Hawthorne, ne peut descendre sur terre que déguisée, d'où l'utilisation du terme littéraire « fay » pour désigner la « fairy » traditionnelle. Le détour étymologique – *fay* viendrait de l'ancien français « fae, faie » – tend à confirmer son origine extra-terrestre, ou, du moins, sa provenance d'une région extérieure à l'Amérique de l'auteur. Sans oublier également que « fay » est la forme en vieil anglais de « faith ». Tout comme son pendant terminologique qui a traversé mers et océans pour pénétrer le territoire américain, ce nouvel Éden, et côtoyer le peuple élu que sont les Américains, Lily a traversé l'espace-temps inter-sphérique, quitté un autre lieu, idyllique lui, l'Éden originel, pour unir son existence à celle d'Adam Forrester, son âme-sœur biblique. Le recours à l'étymologie française correspond à l'utilisation de la langue mineure deleuzienne : ainsi, par l'intermédiaire du vocable d'origine étrangère, Hawthorne signifie, dans sa propre langue, cet état de la femme minoritaire, déplacée, sans territoire propre.

Deux figures semblent se détacher : d'un côté, nous avons la nouvelle Ève (« The New Adam and Eve » est paru en février 1843 dans *The Democratic Review*, et dans *Mosses from an Old Manse* en 1846) ; de l'autre, la sculpture de bois, figure féminine désincarnée de « Drowne's Wooden Image¹⁷⁶ », ce conte qui reprend le mythe de Pygmalion et qui a été publié en juillet 1844 dans *Godey's Magazine*, puis repris en 1846 dans le recueil *Mosses from an Old Manse*. Nous notons, dès l'annonce des périodes de publication, que ces contes

¹⁷⁶ Comme pour les « Prophetic Pictures », nous n'avons pas retenu ce conte dans notre corpus final. Nous le mentionnons ici pour montrer la continuité de la pensée chez Hawthorne, qui, de son premier conte à son dernier recensé (à savoir « Feathertop », publié en 1852), reste fidèle à elle-même.

datent de l'après-mariage des Hawthorne. Comme si la nouvelle Ève et l'« image en bois » représentaient un idéal féminin incarné par Sophia Peabody Hawthorne.

Nous le voyons, les noms et prénoms des protagonistes féminins participent pleinement de la domination masculine qui pèse sur la destinée féminine. À ce premier outil de soumission vient s'ajouter un autre avatar de l'hégémonie de la société masculine – la beauté, véritable « code » par lequel l'homme décrypte le corps et l'âme de la femme.

Les codes masculins de la beauté physique féminine

“God forbid!” answered Doctor Clarke, with a grave smile; “and if you be wise you will put up the same prayer for yourself. Wo to those who shall be smitten by this beautiful Lady Eleanore!”

Hawthorne, « Lady Eleanore's Mantle », CE, IX : 281-282

Yet it is no unprofitable task, to take one of these doleful creatures, and set fancy resolutely at work to brighten the dim eye, and darken the silvery locks, and paint the ashen-cheek with rose-color, and repair the shrunk and crazy form, till a dewy maiden shall be seen in the old matron's elbow-chair.

Hawthorne, « Edward Fane's Rosebud », 1982 : 501

Les descriptions physiques des personnages féminins portent, dans la plupart des contes, pour ne pas dire la grande majorité d'entre eux, le sceau pratiquement indélébile de l'omniprésence et de la permanence des codes masculins. Qui plus est, un lien est systématiquement tissé, par le personnage masculin du conte, entre, d'une part, le physique, et, d'autre part, la nature intrinsèque du personnage féminin. En d'autres termes, les héros adhèrent à la tradition romantique, remontant à Aristote, qui enseigne que les Beaux Corps sont le signe extérieur et le reflet de Belles Âmes. Codes esthétiques et moral-e/-ité féminine se retrouvent dès lors inextricablement liés, et ce lien, encore une fois, est le fruit d'un héritage culturel dont les bases de justification sont directement construites à partir d'un donné naturel qui se prête difficilement à des malentendus interprétatifs. En outre, l'une des caractéristiques, ou plus précisément, l'une des conséquences de l'établissement et la pérennité des codes, est de dicter certains comportements moraux au travers d'une attitude corporelle bien définie. Si la femme ne s'en tient pas à ces règles, elle encourt la réprimande

d'une société tirée à quatre épingles. Ainsi, Pierre Bourdieu remarque que l'apprentissage consistant à adopter la bonne posture corporelle, vestimentaire ou capillaire

est d'autant plus efficace qu'il reste pour l'essentiel tacite : la morale féminine s'impose surtout à travers une discipline de tous les instants qui concerne toutes les parties du corps et qui se rappelle et s'exerce continûment à travers la contrainte du vêtement ou de la chevelure. Les principes antagonistes de l'identité masculine et de l'identité féminine s'inscrivent ainsi sous la forme de manières permanentes de tenir le corps, de se tenir, qui sont comme la réalisation ou, mieux, la naturalisation d'une éthique.¹⁷⁷

Le procédé est donc toujours celui d'une « socialisation du biologique » qui, dans le cadre de ces codes esthétiques, vise à appareiller ceux-ci à des règles éthiques. Cependant, chez Hawthorne, les descriptions physiques peuvent également être insérées *per se*, et dès lors, nous devrons lire dans les lignes esthétiques de ses portraits une réflexion sur un processus où l'esthétisation de la femme entraîne un autre processus, celui de sa matérialisation ou de son objectification. Pour comprendre comment fonctionne ce processus, nous nous attarderons sur quelques-uns des personnages féminins qui, d'un côté, se démarquent par une absence de description physique détaillée, et, de l'autre, ceux-là dont la relation avec le héros masculin se caractérise notamment par une insistance accrue sur leur beauté. Dans chacun des deux cas de figure, nous essaierons d'en déceler les implications.

L'ambivalence et l'ambiguïté de l'attitude qu'affichaient les Puritains en matière de sexualité féminine se retrouvent dans leurs constructions toutes particulières des critères esthétiques de la beauté féminine. Voici ce que James C. Keil écrit sur cette position équivoque :

Another characteristic of the ideal is her youth, which “underscored her purity and reflected both the nineteenth-century romanticization of childhood and its tendency to infantilize women, to view them as creatures of childlike disposition.” Such characterizations of femininity contrast quite specifically with Puritan constructions of womanhood, which were based on Eve’s seduction by the devil and her deception of Adam in the Garden of Eden.¹⁷⁸

Il semblerait qu'il y ait une contradiction entre, d'un côté, les canons de la « beauté » puritaine, et, de l'autre, les canons esthétiques de Hawthorne ; voire, une contradiction dans

¹⁷⁷ Bourdieu 33 (nous soulignons)

¹⁷⁸ James C. Keil, « Hawthorne's “Young Goodman Brown” : Early Nineteenth-Century and Puritan Constructions of Gender », *The New England Quarterly* 69-1 (1996) : 39-40

les termes mêmes de « beauté » et « puritaine » : les Puritains avaient peur de la sexualité féminine au point de vouloir enlaidir les femmes et ainsi atténuer leur pouvoir de séduction. Cet aspect de l'identité féminine est à manipuler avec « a pair of thick gloves », à l'instar de Rappaccini qui prend d'étonnantes précautions pour manipuler ses plantes, puissant symbole de ces images du féminin que l'homme produit et arrange à son goût, faisant intervenir, dans le processus, la participation active de la femme :

The distrustful gardener, while plucking away the dead leaves or pruning the too luxuriant growth of the shrubs, defended his hands with a pair of thick gloves. Nor were these his only armor. When, in his walk through the garden, he came to the magnificent plant that hung its purple gems beside the marble fountain, he placed a kind of mask over his mouth and nostrils, as if all this beauty did but conceal a deadlier malice [...]. [Rappaccini ; 1987 ; 190]

La couleur rose qui teint les rubans de Faith est, de son côté, peut-être une allusion subtile à cette femme que Lois Banner appelait la « steel-engraving lady » dans son ouvrage *American Beauty* (1983), que James C. Keil cite :

Such a woman was known as the “steel-engraving lady” both for the “process by which she was created” and her own “moral rectitude”: “When her pictorial representation is colored, her complexion is white, with a blush of pink in her cheeks.”¹⁷⁹

Cette contradiction est peut-être la raison pour laquelle Hawthorne fait souvent preuve de retenue relative lorsqu'il s'agit d'élaborer des portraits physiques précis. Cela explique également le procédé de condensation symbolique que Hawthorne opère en attribuant à un objet en particulier plusieurs qualités, même antithétiques. Car il est remarquable que peu d'éléments descriptifs, qu'ils soient d'ordre corporel ou vestimentaire, nous renseignent sur le physique de certaines des figures féminines. C'est par exemple le cas d'Elizabeth. Les seules informations dont nous disposons, et qui sont susceptibles de nous donner une légère idée sur son apparence, se résument à son âge, vague malgré tout. Elizabeth est une jeune femme (« the young lady » [Black Veil ; 1987 ; 102]), sûrement dans la fleur de l'âge, assez mûre pour se marier avec le pasteur du village. Certaines parties de son corps sont mentionnées, comme si ce délitement corporel initié par une succession d'attributs métonymiques devait annoncer en filigrane le délitement spirituel dont va se rendre coupable la jeune femme en

¹⁷⁹ Keil : 39

abandonnant le révérend Hooper à ses ténèbres intimes, trop intimidantes pour la jeune femme. Suit ce moment où la couleur rouge apparaît sur les joues d'Elizabeth :

“No,” said she aloud, and smiling. [Black Veil ; 1987 ; 102]

The color rose into her cheeks, as she intimated the nature of the rumors that were already abroad in the village. [Black Veil ; 1987 ; 103]

She made no reply, but covered her eyes with her hand, and turned to leave the room. [Black Veil ; 1987 ; 103]

Référence est faite à ses yeux, ses mains, ses joues, et sa bouche, et plus précisément à son sourire, où la synecdoque verbale « smiling » renvoie directement à l'organe oral, parallèle féminin de la bouche (et menton) masculine du pasteur, seule partie de son visage qui ne soit pas voilée par son double crêpe noire. En revanche, le narrateur est comme pris d'aphasie sélective lorsqu'il s'agit de donner plus de détails sur l'esthétique du portrait d'Elizabeth. L'artiste qu'est Hawthorne omet de dire si Elizabeth est belle, ou si elle possède un trait de caractère physique particulier. Cette absence est en elle-même porteuse de signification puisque cela veut dire que l'auteur a voulu attirer notre regard sur un autre aspect du personnage. Si l'exubérance esthétique était le trait particulier de cette figure féminine, comme elle peut l'être pour Beatrice Rappaccini ; ou bien si un article vestimentaire ou autre accessoire particulier la distinguait du reste des figures fictionnelles, comme c'est le cas pour Lady Eleanore Rochcliffe, Faith Brown, ou encore Faith Egerton ; ou bien si son corps portait des traces uniques au sein de la communauté humaine en général, et féminine en particulier, comme Georgiana – si l'une de ces conditions était réunie, alors Hawthorne aurait pris la peine de dresser son portrait d'Elizabeth en insérant ces éléments.

Si l'écrivain a fait le choix de ne pas le faire, la raison en est que leur absence ancre le personnage féminin dans la catégorie de l'« ordinaire » que nous avons étudiée, et qui lui permet d'aller contre le courant d'un matérialisme esthétique féminin. Elizabeth semble en effet se fondre dans la masse physique. En revanche, seul son esprit se démarque du reste des femmes de Milford et, incidemment, des hommes également. Comme si Hawthorne résistait à toute tentation de matérialisme esthétique féminin irrespectueux de l'intégrité de la femme, à toute envie descriptive qui détournerait l'attention du lecteur pour la rediriger sur une superficialité éphémère. Même lors de sa réapparition au chevet de celui qui mérite à présent le titre de « Père Hooper » (« Father Hooper », [Black Veil ; 1987 ; 106]), rien n'est dit sur

son visage, que le temps a pourtant sûrement éprouvé, aucun signe, aucune trace de la solitude prolongée subie par Elizabeth n'est visible :

There was the nurse, no hired handmaiden of death, but one whose calm affection had endured thus long, in secrecy, in solitude, amid the chill of age, and would not perish, even at the dying hour. [Black Veil ; 1987 ; 105]

Ainsi Hawthorne échange-t-il son pinceau explicite pour une plume plus implicite, plus subtile, qui ne fait pas dans les tons esthétiques et colorés, mais qui préfère les nuances plus discrètes de touches pointillistes suggestives qui, accolées les unes aux autres, reconstituent le portrait de la jeune femme. Ce portrait est, néanmoins, davantage spirituel que physique, ou, du moins, le physique se déduit du spirituel. En ce sens, Hawthorne procède à une inversion du processus de matérialisation esthétique puisqu'il part d'une impression, une interprétation sur l'état d'esprit de la désormais vieille femme, pour nous laisser suggérer l'impact que ce dernier peut avoir sur son physique, et non le contraire. Hawthorne ne prend pas le corps comme témoin ni reflet d'un quelconque combat ou désert intérieurs.

La description d'Elizabeth en fin de récit ressemble à celle de cette autre figure féminine à laquelle nous l'avions déjà comparée, à savoir Mrs Wakefield :

Next, leaving him to sidle along the foot-walk, cast your eyes in the opposite direction, where a portly female, considerably in the wane of life, with a prayer-book in her hand, is proceeding to yonder church. She has the placid mien of settled widowhood. Her regrets have either died away, or have become so essential to her heart, that they would be poorly exchanged for joy. Just as the lean man and well-conditioned woman are passing, a slight obstruction occurs, and brings these two figures directly in contact. [Wakefield ; 1987 ; 80 ; nous soulignons]

Dans ce portrait cohabitent des éléments physiques, qui décrivent l'aspect extérieur de Mrs Wakefield, avec des expressions connotant l'état de santé morale dans lequel est plongée la veuve depuis une décennie (« After a ten years's separation, thus Wakefield meets his wife ! » [Wakefield ; 1987 ; 80]). Les premiers, nous le remarquons par nos italiques inversés, sont moins nombreux que les seconds, que nous soulignons d'un trait simple dans l'extrait. Comme avec Elizabeth, le narrateur se concentre sur les effets moraux des épreuves du temps, et l'impact physique vient au second plan textuel. Le lecteur, qui est ici invité (*cast your eyes*) à visualiser une scène vivante (*Next, leaving him*), doit s'imprégner de la peinture spirituelle qui se cache sous la peinture physique pointilliste donnée à voir.

Le traitement d'Elizabeth, et donc de Mrs Wakefield, diffère de celui d'Annie Hovenden Danforth qui, lorsqu'Owen la retrouve des années après le mariage de la jeune femme, est décrite sous ses traits de matrone grossière mais gracieuse, un paradoxe esthétique dont Owen semble ne pas se rendre compte. Dressons un parallèle de leurs descriptions, la première, que nous répétons ici, correspond à Elizabeth, et la seconde à Annie :

There was the nurse, no hired handmaiden of death, but one whose calm affection had endured thus long, in secrecy, in solitude, amid the chill of age, and would not perish, even at the dying hour. [Black Veil ; 1987 ; 105 ; nous soulignons]

And there was Annie, too, now transformed into a matron, with much of her husband's plain and sturdy nature, but imbued, as Owen Warland still believed, with a finer grace, that might enable her to be the interpreter between strength and beauty. [Artist of Beautiful ; 1987 ; 172 ; nous soulignons]

Dans les deux cas, la monstration (*and there*) inattendue d'un être que l'on croyait perdu à jamais réintroduit les personnages féminins dans la sphère d'existence du héros qui, également dans les deux cas, a subi l'éloignement de celle sur qui il comptait pour mener à bien sa mission – religieuse pour le révérend et artistique pour Owen. Là où Hawthorne varie ses descriptions, c'est précisément sur les informations purement physiques qu'il donne ou, au contraire, retient au sujet des protagonistes féminins. Dans le cas d'Elizabeth, ainsi, nous constatons bien, à la lumière des éléments discriminés par nos soins, que l'accent est mis sur sa constance morale, sa patience hors du commun¹⁸⁰, sa fidélité à toute épreuve, et notamment celle du temps. Pour Annie, un équilibre parfait est accompli par le narrateur, qui souligne sa transformation corporelle autant que sa transfiguration spirituelle. Ici, nous sentons bien que le narrateur se charge de retranscrire les pensées de l'artiste, que nous entendons donc par ce phénomène de focalisation interne qui nous ouvre les portes de son intimité. Avec Elizabeth, tout se passe comme si Hawthorne préférerait une approche indirecte, non plus un flux de conscience timide comme avec Owen, laissant le froid des années (*the chill of age*) dessiner symboliquement les rides marquées sur le front sillonné d'une vieille fille flétrie que la vie n'a pas épargnée. Certes, elle n'est certainement pas à un âge aussi avancé que la veuve Wycherly de la nouvelle « Dr. Heidegger's Experiment », publiée dans le numéro du mois de

¹⁸⁰ Dorothy est également dotée de cette qualité : le narrateur nous dit qu'elle fait montre d'une « firm endurance of a thousand sorrows » [Gentle Boy ; CE, IX ; 95]. L'hyperbole étend les limites de la patience féminine au-delà du raisonnable humain.

janvier 1837 du *Knickerbocker, or New-York Magazine*, et de nouveau la même année dans le recueil *Twice-Told Tales*, et la description d'Elizabeth n'est pas aussi précise.

Le silence du narrateur est peut-être tout aussi éloquent et révélateur qu'un passage tout à fait explicite, saturé des ratures corporelles laissées par la lourde main du Temps. La description physique d'Elizabeth, indirecte au travers de ses qualités morales, est bercée d'un rythme ternaire dont la consonance en /s/ (*in secrecy, in solitude*) joue les notes fluides et chaleureuses d'un cœur patient et généreux. Cette description semble même fonctionner sur le mode de la métonymie, ou du transfert métonymique : chaque qualité renverrait alors à une partie de son corps, qui s'en trouverait ainsi décrit par truchement.

Avec Annie, la description fonctionne quelque peu différemment puisque nous notons la cohabitation, au sein du même paragraphe pictural, de termes renvoyant, d'un côté, au physique à proprement parler de la plus très jeune femme, et, de l'autre, à des qualités intrinsèques que sont la grâce, la force et la beauté. Ce mariage entre le corporel et le spirituel est ici remarquablement suggéré par la conclusion du paragraphe cité : les deux substantifs « strength » et « beauty », en soi des indénombrables renvoyant à une notion ou abstraction, par leur sémantisme même, suscitent en même temps la convocation d'images visuelles, bien concrètes elles. La « force » dont il est question nous fait immédiatement penser au bruit et au poids que son mari met en œuvre pour produire des objets métallurgiques qui font horreur à Owen ; tandis que sa « beauté » ne peut être que le résultat d'un beau corps, palpable et visible. L'amalgame entre le visible et l'invisible constitue bien le point fort de l'art pictural hawthornien. Annie fait partie des héroïnes qui possèdent à la fois qualités physiques et morales, et c'est avec celles-ci que le schéma traditionaliste est bouleversé par Hawthorne. Ce schéma est la source de l'erreur de jugement commise par plus d'un héros, comme c'est le cas, entre autres, avec Faith Brown.

Comme nous l'avons dit, certains personnages féminins bénéficient d'une caractérisation détaillée et minutieuse, tandis que d'autres sont plongés dans un flou artistique tout aussi intéressant et signifiant. Dans le cas d'Elizabeth, le silence de l'instance narrative sur l'éventuelle beauté ou laideur de la jeune femme peut également s'expliquer par la priorité que le conteur accorde à sa psychologie complexe qui, presque de fait, engendre un rôle diégétique compliqué qui dépasse le simple aspect physique de la jeune femme. Comme si Elizabeth était elle aussi affublée d'un voile qui dissimulait ses traits faciaux, sous lequel coulent les larmes féminines d'une révélation intérieure apocalyptique. Le cas est différent avec Faith Brown. Le lecteur dispose de quelques détails physiques et vestimentaires non

négligeables. Faith est une jeune et jolie femme : lors du départ de son mari pour la forêt, elle « thrust her own *pretty* head into the street » [Goodman Brown ; 1987 ; 65 ; nous soulignons]. Elle est la jeune épouse (« *young wife* », [Goodman Brown ; 1987 ; 65 ; nous soulignons]) du héros, Young Goodman Brown. Outre sa beauté, le narrateur mentionne la douceur de Faith, une qualité qui revient très souvent dans le discours du mari : « my sweet, pretty wife » [Goodman Brown ; 1987 ; 65 ; nous soulignons], une apostrophe qui concilie ses deux qualités principales, comme si l'identité de Faith se réduisait à ces trois aspects : épouse, douceur, beauté. Young Goodman Brown est décidément très influencé par la tradition puritaine qui, si elle ne s'insurgeait pas contre les charmes séducteurs de la femme – où « séducteurs » signifie bien la tentation du démon qui détourne les humains, et plus précisément les hommes, de leur droit chemin –, exaltait la douceur et générosité naturelles de la femme.

Là résident peut-être le tort et l'erreur fatale de Young Goodman Brown. La douceur et la beauté de Faith subissent un délitement naturel, si l'on peut dire. En effet, à la fin de l'histoire, l'on retrouve une Faith avancée en âge (« an aged woman », [Goodman Brown ; 1987 ; 75]) dont la douceur naturelle semble avoir laissé place à une sorte de froideur mortelle qui fait fuir son mari désillusionné, qui se surprend à « often wak[e] suddenly at midnight » et à « shr[ink] from the bosom of Faith » [Goodman Brown ; 1987 ; 75]. Faith a-t-elle réellement changé, ou est-ce, encore une fois, une projection des propres sentiments subjectifs et inconscients de Young Goodman Brown qui déforment l'image de son épouse, des sentiments qui, d'une certaine façon, « se tien[nent] en attente dans l'aire [...] du *non-né*¹⁸¹ » ? La désillusion que vit Young Goodman Brown est bien celle que Merleau-Ponty décrit comme n'étant pas l'initiative de « penser le vrai par le faux, le positif par le négatif¹⁸² » ; la « dés-illusion », comme il l'écrit, est « justement » cette « expérience » par laquelle

*nous apprenons à connaître la fragilité du « réel ». Car lorsqu'une illusion se dissipe, lorsqu'une apparence éclate soudain, c'est toujours au profit d'une nouvelle apparence qui reprend à son compte la fonction ontologique de la première.*¹⁸³

¹⁸¹ Lacan, *Quatre concepts* 31 (italiques de l'auteur)

¹⁸² Merleau-Ponty, *Visible* 62

¹⁸³ Merleau-Ponty 62

En réalité, il semblerait que Faith soit d'une nature ordinaire, une « commonness » que le mari ne peut accepter, idéalisant comme il le fait sa femme, l'angélisant si l'on peut dire. À cet égard, les quelques expressions corporelles et autres sentiments véhiculés par et visibles sur le corps de Faith nous permettent d'évaluer le degré d'idéalisation de l'époux, dont l'idéalisme est bafoué et réduit à néant par ces mêmes expressions corporelles, ce néant étant peut-être le rien shakespearien qui motive l'intrigue et l'oblige à faire un retour sur elle-même et accepter l'existence d'un rien qui représente tout de même quelque chose. Young Goodman Brown est un Révérend Hooper en puissance¹⁸⁴, et sa prise de conscience brutale de la « véritable » nature de Faith est peut-être le choc traumatisant qui l'incitera à prendre le voile. Chez lui, ce dernier prendra la forme d'un visage perpétuellement taciturne, renfrogné, renfermé, comme s'il ressassait sans cesse ce moment épiphanique où Faith lui est apparue telle qu'elle *est* et non telle qu'il l'*imaginait*, la *concevait*. Faith est littéralement une énigme, un puzzle dont Young Goodman Brown croit détenir la solution et la clé.

D'une certaine manière, les constructions superficielles du féminin par les héros ressemblent aux plantes artificielles créées par Rappaccini dont le caractère hybride est le résultat d'une adultération du dessein originel du Créateur, seul détenteur de la vérité intrinsèque des êtres :

Several also would have shocked a delicate instinct by an appearance of artificialness indicating that there had been such commixture, and, as it were, adultery of various vegetable species, that the production was no longer of God's making, but the monstrous offspring of man's depraved fancy, glowing with only an evil mockery of beauty. [Rappaccini ; 1987 ; 198]

Si une parenté existe entre les personnages masculins des contes, notamment ceux-là qui ont été publiés entre 1835 et 1837, nous pouvons en dire de même des héroïnes féminines de ces mêmes contes. Ainsi, Annie Hovenden partage certains traits avec Elizabeth et Faith, et nous allons à présent nous intéresser à sa description : Hawthorne a-t-il fait le choix avec elle de privilégier des délinéations physiques ou un portrait plus spirituel¹⁸⁵ ? Annie Hovenden est donc l'héroïne de ce conte où l'amour file entre les mains du protagoniste masculin. Owen ressemble alors au révérend dont le voile noir a brisé toute chance de communion avec un être

¹⁸⁴ Nous rappelons que « Young Goodman Brown » précède d'un an la publication de « The Minister's Black Veil » : le premier date de 1835 (avec une republication en 1846 dans *Mosses from an Old Manse*) et le second de 1836 (avec une republication, en 1837 dans *Twice-Told Tales*).

¹⁸⁵ Dans les contes « The Artist of the Beautiful », « Rappaccini's Daughter » et « The Birthmark », Hawthorne élabore les vitraux esthétiques de sa mosaïque du féminin. Cela expliquera pourquoi ces contes reviendront très souvent dans les pages qui suivent.

féminin doux, gentil, délicat, généreux, attentionné. Car un détail primordial de la caractérisation du personnage d'Annie est le critère de beauté corporelle qui s'applique à celle qui semble incarner le modèle d'inspiration de l'aspiration scientifique d'Owen. Le comble pour notre artiste-horloger aurait été d'aimer une femme dont le physique provoquerait une expérience esthétique désagréable, lui qui est attiré, en pur esthète, uniquement par les belles choses. Cela justifie peut-être l'utilisation stratégique du syntagme « his pretty daughter » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 159] pour parler d'Annie, et ce dès les premières lignes du conte. La beauté physique de la fille de Peter Hovenden est donc un critère descriptif indispensable.

La référence, apparemment anodine, à « his pretty daughter » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 159], voire superflue, ancre le personnage dans un double espace de délimitation qualitative : c'est une jolie femme et c'est « la fille de ». Le narrateur prend d'ailleurs le soin de décrire la scène où Annie apparaît au bras de son vieux père, qui s'appuie sur sa fille. Dès le début, la jeune femme revêt l'habit conventionnel de la fille pieuse dont la beauté n'a d'égale que sa bonté et sa générosité. Ce n'est que par la suite que nous nous rendons compte que l'adjectif qualificatif « pretty » prime davantage sur le lien de parenté, annoncé comme pour brouiller les pistes de lecture. Seul le lecteur aguerri peut faire le lien entre l'adjectif nominalisé du titre du conte, « the Beautiful », et cet autre adjectif ordinaire. Les classes auxquelles ils appartiennent – respectivement celle des adjectifs nominalisés et celle des adjectifs caractérisants non classifiants – fourniraient un début d'explication de la réévaluation qualitative à effectuer à l'endroit d'Annie. La catégorie des nominalisations adjectivales contribue à référer à la notion nominale sous-jacente. Ainsi, « *the Beautiful* », où la majuscule tend à officialiser la nominalisation, à l'ériger en personnification allégorisante, est utilisé en lieu et place du substantif « *beauty* » (ou même « *Beauty* »). Par définition, cette référence est purement conceptuelle, virtuelle, irréelle, quasi métaphorique, et la virtualité est tout à propos concernant la quête esthétique-scientifique entamée par Owen Warland. Quant au second adjectif, « *pretty* », il caractérise le substantif qui lui est adjoin, lui conférant une propriété définitoire par lequel l'objet ainsi qualifié sera différencié des autres membres de sa classe. Ainsi, Annie est une jolie femme, la jolie fille de Peter Hovenden, et, de fait, elle acquiert une singularité et une spécificité identitaires, aussi superficiel que cela puisse paraître. Ce sont d'ailleurs les deux qualités qui éveilleront et nourriront les sentiments amoureux d'Owen, et ce, sa vie durant.

Et pourtant, l'utilisation de l'adjectif « pretty » en lieu et place de l'adjectif « beautiful » n'est pas fortuite. Car, finalement, la beauté physique n'est pas la qualité décrite. Sur l'échelle

des valeurs esthétiques, l'adjectif « pretty » se situe en-deçà, en termes d'intensité, de l'adjectif « beautiful », et donc, une nouvelle fois, dès le début et presque par définition, Annie est localisée hors de la sphère du Beau telle qu'Owen l'imagine et la construit. Le narrateur prend soin de préciser que, malgré tout l'amour d'Owen pour le détail microscopique de l'univers, « his sense of beauty was [not] thereby diminished into a sense of prettiness » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 161]. Annie, la « pretty daughter » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 162], appartient donc bien au monde de cette « prettiness », de l'ici-bas, et non à quelque univers idéal. Son père, le vieil homme de fer et de sang, l'affirme d'ailleurs indirectement quand il dit

“Why, if you go on this way, I should even venture to let you doctor this precious old watch of mine; though, except my daughter Annie, I have nothing else so valuable in the world.” [Artist of Beautiful ; 1987 ; 165 ; nous soulignons]

La construction de la figure féminine, selon Peter Hovenden, ne doit pas passer par le truchement d'une relation oxymorique entre un idéal visé et sa matérialisation recherchée, que sera pourtant le papillon mécanique. Il doit pouvoir être capable de toucher du doigt, littéralement, ce qu'il chérit, c'est l'unique façon d'être sûr de la valeur de cet objet précieux. L'éphémérité du papillon prouve la non viabilité de la construction féminine élaborée par Owen, trop fragile pour faire face à la dureté du monde tangible qu'incarnent Robert Danforth et Peter Hovenden.

Les détails physiques sont très peu abordés dans certains contes de notre corpus hawthornien, mais la pénurie qualificative ne doit aucunement préjuger de l'importance que l'auteur accorde à ses descriptions. Au contraire, cette pénurie conditionnerait presque l'interprétation du lecteur, voire elle la précéderait sur un plan intellectuel. La sélection effectuée par Nathaniel Hawthorne lors de son travail de visualisation et de création littéraires doit faire sens dans le contexte diégétique de la nouvelle ou du conte en question. Dans le cas d'Annie, le seul aspect indispensable que le lecteur ait besoin d'enregistrer dans sa mémoire de lecture est son attrait physique. Au final, peu lui importe si Annie est grande, mince, brune, blonde, aux yeux bleus ou verts, à la peau claire ou noire, c'est sa beauté, plus précisément sa *prettiness*, qui compte, tout comme ce sont les rubans roses de Faith qui s'avèrent être l'unique indice corporel et vestimentaire absolument nécessaire au portrait de la jeune mariée.

Ici, nous souhaitons revenir sur le passage que nous avons déjà cité précédemment et qui, selon nous, subsume parfaitement l'art du portrait chez Hawthorne. Il s'agit de la scène

où Owen retrouve Annie des années après son mariage et sa transformation en matrone gracieuse :

*There he found the man of iron, with his massive substance, thoroughly **warmed and attempered by domestic influences**. And **there was** Annie, too, now transformed into a matron, **with much of her husband's plain and sturdy nature, but imbued**, as Owen Warland still believed, with a finer grace, that might enable her to **be the interpreter between strength and beauty**. [Artist of Beautiful ; 1987 ; 172 ; nous soulignons]*

Tout dans ce passage, de la sémantique à la syntaxe, en passant par la phonétique/phonologie, s'attache à dresser une sorte de diptyque typologique du personnage d'Annie. L'on croirait presque à une image spéculaire de la figure féminine qui subirait, au travers du prisme déformant que sont les sentiments amoureux d'Owen, une sorte de renversement. Ainsi, d'un côté du diptyque, ou, si l'on file notre métaphore spéculaire, de ce côté-ci du miroir, nous avons la « nature simple et robuste » d'Annie la matrone. Ces attributs peu flatteurs et peu compatibles avec la féminité d'Annie, propres à son mari Robert Danforth, ont d'une certaine manière déteint sur la jeune femme, qui n'est plus toute jeune à ce moment de la diégèse. L'on pourrait presque parler de contamination, d'adultération. Ces qualités sont en effet celles de Danforth, parangon du matérialisme « simple et robuste » qu'Owen, en défenseur de la beauté douce et fragile, a en horreur. La cohabitation prolongée entre Danforth et Annie a finalement eu raison de sa douceur et de sa grâce naturelles, innocentes, éthérées. Mais, inversement, les qualités naturelles de la jeune femme ont également eu une influence positive sur Robert Danforth, puisque le narrateur remarque que sa « substance massive » a été profondément « radoucie » par les « influences domestiques » d'Annie. Nous retrouvons ainsi le cliché de la domesticité, celui de l'ange du foyer : l'homme trouve, au cœur de sa maison, la douceur, la chaleur, et la bonté qui font défaut au monde extérieur. Si nous en croyons le narrateur, le mariage peut être bénéfique pour l'homme, mais quelque peu désavantageux pour la femme. Le premier y gagne beaucoup, tout comme Hawthorne l'a vécu dans sa vie personnelle, tandis que la seconde y perd considérablement en douceur et insouciance originelles.

Ce passage irréversible pour Annie n'est d'ailleurs concevable et valable que si l'on se place du point de vue du narrateur. Car, si l'on suit le raisonnement d'Owen, sa perspective subjective et biaisée adoucit quelque peu les traits grossiers et quelque peu brutaux dessinés par l'instance narrative. Pour un être sensible et idéaliste comme Owen, le revirement de

nature peut en effet s'avérer plus que traumatisant car inattendu, et quasi-impossible car inconcevable et inimaginable. C'est à ce niveau-là que phonétique et sémantique interagissent pour signifier la rencontre brutale avec ce qui est, malgré Owen, la dure et crue réalité. En effet, la multiplication des plosives et dentales recrée l'explosion métaphorique de la peinture idéale et idéalisée du personnage d'Annie par Owen, peinture qui vole en éclats et que l'artiste-horloger tente de rapiécer tant que faire se peut. La succession dérangeante des sons décrits matérialise la triste réalité qu'Owen a fuie, et fuit toujours. Le groupe « *her husband's plain and sturdy nature* » condense dramatiquement cette vérité, simple et dure. L'agressivité phonologique ressentie par l'oreille sensible de l'artiste du Beau n'a d'égal que son extrême et infaillible romantisme idéaliste. Car, de l'autre côté du miroir, dans l'espace virtuel des fantasmes et visions fantasmagoriques, voire fantomatiques, l'on retrouve la deuxième version d'Annie, épurée, adoucie, raffinée, l'autre élément du diptyque qui, finalement, est la représentation de la vision schizophrénique entretenue par Owen.

Le lexique de la deuxième partie du passage cité, et même la composition du passage, laisse transparaître une tension vers cette schizophrénie warlandienne, et témoignent, d'une part, du changement de focalisation, et, d'autre part, de l'approche privilégiée par Owen. « *Imbued* », « *finer* », « *grace* », « *the interpreter* », « *strength* » et « *beauty* » ont tous la particularité sémantique de renvoyer dénotativement à une entité non matérielle (*beauty*, *strength*, *grace*), ou connotativement à une propriété physique doublée d'une virtualité latente (*imbued*, *the interpreter*). Une analyse microscopique de cette deuxième section s'annonce ici indispensable pour mesurer toute l'ampleur du fossé qualitatif au cœur de l'Artiste du Beau, personnage et conte.

D'abord, l'aspect éthéré et épuré ne surprend plus à ce stade de l'intrigue, le lecteur étant depuis le début habitué aux virées idéalistes du protagoniste. Ce qui peut étonner, en revanche, c'est la sensibilité qu'éprouve toujours Owen face à cette femme qui semble tout de même avoir perdu toute finesse et beauté. Pourquoi cet étonnement ? Les retrouvailles suivent¹⁸⁶ une période psychologique très dure, déstabilisante, marquante, et presque insurmontable, qui a vu Owen plonger dans le désespoir et l'alcool et, pis encore, être projeté hors la sphère de l'invisible (« *the better sphere that lies unseen around us* » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 171]) qu'il habitait jusqu'alors.

¹⁸⁶Il faut noter ici l'ellipse temporelle inévitable dans le cadre chronologique diégétique du conte.

Cependant, telle une révélation épiphanique, qui réintègre miraculeusement l'artiste dans sa sphère privilégiée, l'envie de reprendre son travail le reprend de nouveau. L'on peut supposer alors au regard de sa réaction face à Annie que ses sentiments ont joué un rôle non négligeable dans sa reconquête du Beau. Le commentaire introduit en incise et qui trahit l'intervention du narrateur – « , as Owen still believed, » – tend à confirmer cette supposition. L'adverbe *still* esquisse une continuité temporelle qui met en parallèle une continuité qualitative, et une fidélité aux principes et croyances personnels. Owen est resté fidèle à lui-même, une constance à ses dogmes et clichés esthético-romantiques qui lui a permis de mener à bien ses recherches, jugées insensées et déraisonnables par Peter Hovenden qui, lui aussi, demeure inchangé, et est toujours aussi sceptique et cynique.

Pour Owen, donc, ce qui est présenté comme étant la nature « simple et robuste » d'Annie, héritage conjugal, est néanmoins une enveloppe charnelle imprégnée (*imbued*) d'une spiritualité, d'une grâce plus raffinée que la rugosité superficielle et presque diffamatoire sous-entendue par une description ô combien réaliste de la matrone ne peut effacer. Owen semble occulter les facteurs réels de la vie d'Annie, à savoir son statut d'épouse de maréchal-ferrant et, surtout, de mère. Ces deux identités peuvent être (c'est le sens du *might* dans le passage cité) incompatibles avec une certaine image désexuée de la figure féminine que se faisait et se fait toujours Owen. Certaines modulations énonciatives semblent pointer vers une tentative de justification et, donc d'acceptation d'une construction schizophrénique du personnage d'Annie, comme si une sorte de désintensification idéaliste était amorcée par et pour Owen. Nous utilisons l'expression de « désintensification idéaliste » pour signifier que l'artiste du Beau tend à adoucir sa propre vision idéaliste pour ne pas s'attirer les foudres d'un public sceptique, à l'image de Peter Hovenden, qui représente mieux que quiconque la préférence accordée au matérialisme à outrance qui en caractérise plus d'un. Owen semble s'être résigné à concevoir et donc à intégrer intellectuellement la matérialité et, tout simplement, la féminité d'Annie Hovenden Danforth, en acceptant de voir en elle l'épouse et la mère. Cette résignation ne se fait pas sans hésitation ni réticence : Owen n'a en effet de cesse d'envelopper la matrone d'une infime et invisible aura de pureté angélique. Cela expliquerait le segment « the interpreter between strength and beauty ». Pour se consoler, Owen s'arrange pour créer un espace interstitiel, cette heccéité deleuzienne, intermédiaire de cohabitation, cohésion, sinon de fusion entre la force (héritée de Danforth) et la beauté (innée d'Annie). L'hybridation semble constituer la seule issue salubre pour Owen qui conserve ainsi sa chasse gardée qu'est la sphère de l'invisible et de l'intangible.

Ce que nous avons appelé la « désintensification idéaliste » correspond en fait au processus de réévaluation essentielle au personnage d'Annie. En effet, une telle démarche est envisageable dans le courant même de l'énoncé, et prend la forme minimaliste du modal *might* dans le segment « that **might** enable her to be the interpreter between strength and beauty ». La place même de ce petit morphème grammatical est révélatrice du processus intellectuel que l'artiste doit suivre pour arriver à une solution de cohésion identitaire. Il faut ici préciser que le modal s'applique à l'expression « a finer grace », où l'adjectif au comparatif confirme, une nouvelle fois, l'étape de réévaluation, et constitue l'ingrédient indispensable qui permet de concrétiser le paradoxe de la gracieuse robustesse d'Annie. Cette qualité suppose néanmoins un degré d'abstraction et d'élévation au-dessus du niveau brut de la matérialité terrestre. Elle est la voie vers l'espace intermédiaire qui conforte l'artiste, le pont qui unit, d'une part, Annie la femme, et, d'autre part, Annie l'ange éthéré. La fluidité phonologique, signifiée par la présence de nombreuses labiales ou autres diphtongues vocaliques, symboliserait alors l'union des contraires, des attributs qui, par définition, sont non miscibles. L'émulsion réalisée produit Annie Hovenden Danforth, où l'on ne peut s'empêcher de déceler comme un résidu altéré du paradis édénique intégré (**Dan**-forth) à la sphère terrestre (doit-on lire le mot français « force » dans « -forth » ?). Cela fait d'Annie le modèle du papillon mécanique. La destruction de ce dernier semble parler en faveur d'une remise en question radicale, par Hawthorne, des codes esthétiques de la domination masculine.

*LA BEAUTE ESTHETIQUE COMME METAPHORE DE LA REBELLION HAWTHORNIENNE CONTRE LES
CODES DE LA DOMINATION MASCULINE*

*« Que vos vêtements n'aient rien de remarquable ; ne cherchez pas à plaire par vos habits
mais par vos mœurs. Que vos voiles ne soient pas transparents...Que vos cheveux ne
paraissent pas et qu'on ne les voie pas flotter avec négligence ou ajustés avec art...Ne
croyez pas que vos cœurs soient chastes, lorsque vos yeux ne le sont pas.*

Saint Augustin, Opera omnia, éd. Paris, 1836, t.2, col. 1185-1194¹⁸⁷

Le critère de beauté esthétique des personnages féminins du corpus hawthornien semble ainsi constituer un leitmotiv incontournable de la démonstration élaborée par Hawthorne pour

¹⁸⁷ Cité dans Bechtel 220

prouver l'hégémonie des codes de la domination masculine. La beauté du corps, dans le système de phallocratie despotique, vient compenser une intelligence plus timide chez la femme. Ainsi Owen Warland s'étonne-t-il qu'Annie puisse lui faire part de son idée révolutionnaire qu'est la spiritualisation de la matière :

"But I don't know whether you will condescend to such a task," said she, laughing, "now that you are so taken up with the notion of putting spirit into machinery."

"Where did you get that idea, Annie?" said Owen, starting in surprise.

"O, out of my own head," answered she, "and from something that I heard you say, long ago, when you were but a boy and I a little child. But come; will you mend this poor thimble of mine?" [Artist of Beautiful ; 1987 ; 166-167 ; nous soulignons]

Ainsi, la référence à l'enfance est peut-être la volonté de revenir à cet état où les différences sexuelles n'étaient pas encore totalement ancrées dans l'existence des deux sexes, et où chacun pouvait partager le domaine de connaissance de l'autre. Une fois adulte, la femme devient abrutie par un système de valeurs qui attribue à l'homme le monopole de l'intelligence scientifique. Le cerveau féminin serait ainsi similaire à ce dé à coudre qui a besoin d'une intervention masculine pour fonctionner correctement. Le potentiel intellectuel de la femme est sous-estimé, et Aylmer, héros de « The Birthmark », n'échappe pas aux préjugés sexistes, mais finit par reconnaître que son épouse est dans une position de saisir le sens de ce qu'il nomme des « sorcerer's books » [Birthmark ; 1987 ; 127] :

"My noble wife," said Aylmer, deeply moved, "I knew not the height and depth of your nature until now. Nothing shall be concealed. Know, then, that this crimson hand, superficial as it seems, had clutched its grasp into your being with a strength of which I had no previous conception. I have already administered agents powerful enough to do aught except to change your entire physical system." [Birthmark ; 1987 ; 128 ; nous soulignons]

Owen aussi reviendra sur son jugement péremptoire de la bêtise féminine, et va même jusqu'à considérer Annie comme la seule personne digne de partager son secret :

And then the thought stole into his mind that this young girl possessed the gift to comprehend him better than all the world besides. And what a help and strength would it be to him in his lonely toil if he could gain the sympathy of the only being whom he loved! [...]

“Annie,” cried he, growing pale as death at the thought, “how gladly would I tell you the secret of my pursuit! You, methinks, would estimate it rightly.”
[Artist of Beautiful ; 1987 ; 167]

Si Owen se ravise immédiatement après son envolée égalitaire, c’est uniquement parce qu’Annie, enfermée dans une mentalité archaïque d’infériorité intellectuelle de la femme, n’a pas confiance en ses capacités : sa réponse, « “Would I not ? to be sure I would !” » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 167] interroge, sur le ton de l’amusement (« replied Annie Hovenden, lightly laughing » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 167]), sa propre incrédulité en même temps qu’elle reflète l’attitude masculine envers une telle possibilité, la possession de ce « talisman » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 167]. Que l’artiste du Beau reconnaisse que « it was not your fault » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 167] prouve non pas l’infériorité de la femme, mais bien son infériorisation. L’échange entre Annie et son père, au début du récit, semble trahir un certain malaise de la part du personnage féminin, comme si elle avait conscience d’enfreindre un tabou archaïque, celui de l’intelligence féminine, un tabou que son père soutient et renforce :

“Perhaps, father,” said Annie, without showing much interest in the question, “Owen is inventing a new kind of timekeeper. I am sure he has ingenuity enough.”

“Poh, child! He has not the sort of ingenuity to invent any thing better than a Dutch toy,” answered her father, who had formerly been put to much vexation by Owen Warland’s irregular genius. [Artist of Beautiful ; 1987 ; 159-160]

L’exclamation onomatopéique, ainsi que l’apostrophe infantilisante, retranscrivent l’humiliation et le dénigrement perpétuels que la femme subit depuis des générations, et qui est à l’origine du cliché stéréotypé de la belle femme écervelée. L’invitation lancée par le père à sa fille, « “What say you, daughter Annie ?” » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 160], est en réalité une fausse invitation à écouter l’opinion de sa fille, et la parole murmurée par Annie, « “Pray don’t speak so loud, father,” whispered Annie » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 160], est le signe d’un développement étouffé par la réprimande paternelle systématique. Et l’attitude de son futur mari, Robert Danforth, qui énonce ce qu’il croit être l’opinion d’Annie, comme si elle ne pouvait pas penser par elle-même, va renforcer cette systématisation de la dévaluation intellectuelle de la femme :

“And what says Miss Annie to that doctrine? She, I suppose, will think it a genteeler business to tinker up a lady’s watch than to forge a horseshoe or make a gridiron.” [Artist of Beautiful ; 1987 ; 161 ; nous soulignons]

Le segment « I suppose », qui représente la pensée masculine, s’interfère entre le sujet pensant et le sujet de l’énoncé, « She », pour se réapproprier cette conjecture ou opinion, « will think », qui devait être le fruit de la réflexion indépendante du personnage féminin. La superficialité de jugement que lui accorde Robert Danforth (*to tinker up a lady’s watch*) s’oppose à la complexité du raisonnement masculin, que vient représenter son métier de forgeron. Annie, et, à cet égard Owen, font l’objet de ces moqueries incessantes : Owen s’en trouve féminisé et dénigré au même titre que la jeune femme :

[...], Owen had been remarkable for a delicate ingenuity, which sometimes produced pretty shapes in wood, principally figures of flowers and birds, and sometimes seemed to aim at the hidden mysteries of mechanism. [...]. He did not, like the crowd of schoolboy artisans, construct little windmills on the angle of a barn or watermills across the neighboring brook. [Artist of Beautiful ; 1987 ; 161]

L’identité féminine pour l’une, et le statut d’artiste délicat et peu viril (*did not*) pour l’autre, sont à l’origine de leur humiliation, et de la tentative de pousser encore plus loin le processus de minorisation de ces êtres. Pour ces derniers, les préjugés et préconceptions sclérosés, les « *leaden thoughts and the despondency that you fling upon me are my clogs, else I should long ago have achieved the task that I was created for* » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 165].

S’il existe dans notre corpus une femme pour qui le critère esthétique et physique est primordial, il s’agit bien sûr de Beatrice Rappaccini, qui est également l’un des personnages féminins par lesquels Hawthorne élabore sa stratégie de démantèlement caché des codes masculins de la beauté féminine et de la nature de la femme. Nous reviendrons en détail sur la description de Beatrice dans quelques instants. La métaphore florale, quant à elle, s’inscrit dans un entre-deux entre conformité à un essentialisme conventionnel¹⁸⁸ et un différentialisme revendiqué¹⁸⁹. De fait, l’exubérance esthétique qui caractérisera Beatrice signifie ce combat : sa beauté déborde les cadres des codes masculins, et ainsi échappe au contrôle à la fois de son père et de Giovanni. Son agonie mortelle et sa plainte finale sont les principaux cris de supplication et de revendication qui se font discrètes. Nous retrouvons aussi cette métaphore

¹⁸⁸ C’est l’« image » de notre sous-titre de thèse.

¹⁸⁹ C’est le versant « devenir-femme » de ce même sous-titre.

florale dans « The Great Carbuncle », et une fois de plus, elle vient se loger dans la description physique de la figure féminine. Matthew, le jeune héros de l'aventure de la quête de la grande escarboucle, est, nous dit le narrateur, accompagné de sa femme, « a blooming little person, in whom a delicate *shade* of maiden reserve was just melting into the rich *glow* of a young wife's affection » [Carbuncle ; 1987 ; 163]. Le naturalisme de l'écriture hawthornienne en matière de portraits féminins mime la naturalité prétendue des clichés essentialistes que ceux-là illustrent. La transformation de Hannah la jeune fille réservée en Hannah la jeune épouse aimante est ici décrite en termes floraux qui font de la figure féminine un être mi-humain mi-végétal.

Beatrice est, tout au long du conte, toujours vue au travers d'un personnage, et, ce qui est d'autant plus intéressant, par un protagoniste masculin, que ce soit son propre père, le professeur Baglioni et, même par l'intermédiaire de ce dernier, au travers du regard de fervents admirateurs, ce qui n'est pas sans rappeler Georgiana, la belle femme à la tâche de naissance qui monopolise tous les regards. Beatrice est notamment vue par un autre personnage masculin, Giovanni Guasconti, qui façonne l'identité de la jeune femme à sa guise, ou du moins, selon ses humeurs et autres rumeurs à propos de la fille de Rappaccini.

Beatrice est très semblable aux autres femmes que nous avons situées dans la sphère ordinaire de l'humanité. Leur beauté en est catégoriquement le trait discriminant, même si le degré descriptif est plus ou moins précis. Mais c'est très clairement avec Beatrice Rappaccini, et aussi Georgiana, que le critère de beauté matérielle occupe une place prépondérante dans la qualification de la figure féminine. Et, pourtant si l'on en croit Morton Cronin, « Even beauty, when it was infused with too much vitality, disturbed Hawthorne¹⁹⁰ ». Cela explique peut-être pourquoi Hawthorne souhaite se mettre en danger en se confrontant à cet objet dérangeant, mystérieux et fascinant à la fois, qu'est le beau corps de la femme.

Tout chez Beatrice est imprégné d'une douceur et d'une richesse extrasensorielle, qui touche à la fois le spectateur et l'auditeur qu'est le jeune Giovanni. Le premier contact sensoriel avec la belle femme (pour le protagoniste comme pour le lecteur) se fait par l'ouïe : l'on entend le doux son d'une « rich and youthful voice from the window of the opposite house » [Rappaccini ; 1987 ; 190]. Le narrateur, pénétrant apparemment dans l'intimité auditive de Giovanni, s'empresse d'ajouter un élément descriptif qui n'a rien d'anodin. L'exotisme tropical de la voix de Beatrice plante le décor original des scènes futures. La voix

¹⁹⁰Morton Cronin, « Hawthorne on Romantic Love and the Status of Women », *PMLA* 69-1 (1954) : 97

de la jeune fille annonce, au travers de sa musicalité et timbre naturels, le jardin tout aussi exotique qu'est celui du Dr. Rappaccini. C'est cette voix deleuzienne qui, à l'instar de celle de Dorcas qui retentit dans la forêt, va engager un processus de déterritorialisation que l'expérience de Rappaccini va finalement avorter. Sa voix exotique, c'est une heccété qui positionne Beatrice dans un entre-deux territorial : ni femme, ni fleur, mi-femme, mi-fleur. Nous reviendrons sur l'idée de multiplicités de « devenir » qui caractérisent les figures féminines florales.

Ce fragment descriptif supplémentaire, inséré dans une incise où le recours à l'épanorthose vient nuancer en le renforçant ce premier contact auditif, a également le mérite d'introduire un autre aspect primordial dans le traitement du personnage de Beatrice, à savoir, l'extrême importance et confiance accordées au témoignage des sens. L'épanorthose est une figure de style que l'écrivain privilégie pour mettre en place son processus de déconstruction des schémas traditionalistes : elle est l'un des lieux de son écriture du mineur féminin, qui fait usage d'« un tremblement qui n'est plus psychologique, mais linguistique [qui] fai[t] bégayer la langue elle-même au plus profond du style¹⁹¹ », et qui, en plus d'être « un procédé créateur qui traverse de grandes œuvres¹⁹² », constitue le « corps-langage¹⁹³ » de la pensée de Hawthorne. Citons donc ce passage dans son intégralité :

“Beatrice! Beatrice!”

“Here I am, my father. What would you?” cried a rich and youthful voice from the window of the opposite house – a voice as rich as a tropical sunset, and which made Giovanni, though he knew not why, think of deep hues of purple or crimson and of perfumes heavily delectable. “Are you in the garden?”

“Yes, Beatrice,” answered the gardener; “and I need your help.”

Soon there emerged from under a sculptured portal the figure of a young girl, arrayed with as much richness of taste as the most splendid of the flowers, beautiful as the day, and with a bloom so deep and vivid that one shade more would have been too much. She looked redundant with life, health, and energy; all of which attributes were bound down and compressed, as it were, and girdled tensely, in their luxuriance, by her virgin zone. [Rappaccini ; 1987 ; 190 ; nous soulignons]

¹⁹¹ Deleuze, *Critique* 73

¹⁹² Deleuze 73

¹⁹³ Deleuze 74

L'impact produit par la voix de Beatrice sur Giovanni laisse dès lors présager de la nature de leur relation. Giovanni aime les belles choses, et cette voix en fait partie. Il est intéressant de noter que la mention de l'organe vocal n'est pas une coïncidence esthétique ou un simple tour de main stéréotypique du schéma diégétique. En effet, la voix de Beatrice s'avérera être le seul instrument de vérité sur lequel Giovanni devra compter pour se faire une véritable idée de la nature de la jeune femme. De manière assez paradoxale, c'est également l'organe vocal qui sera la pomme de discorde dans leur relation : le souffle de Beatrice, putréfié et nauséabond aura des conséquences fatales sur tous les êtres qui auront la mauvaise fortune de s'en approcher, ou du moins si l'on en croit le témoignage très discutable, des sens de Giovanni. La bouche et la voix de Beatrice constituent à la fois des moyens diégétiques, esthétiques et idéologiques, pour introduire ce danger de l'altérité que le sujet masculin tente de prévenir et contenir. Le lecteur aura été donc intrigué, en même temps que sa curiosité narrative aura pu être émoustillée, à la comparaison de la voix de la jeune femme à un coucher de soleil tropical. Si Giovanni est mal à l'aise face à cette voix hybride, c'est bien parce qu'il a compris qu'elle était l'instrument dont disposait Beatrice pour accomplir son propre devenir, celui qu'elle envisage comme une libération de sa dépendance à Rappaccini. Si la voix de Beatrice est l'unique source de vérité, c'est en vertu de sa capacité à retranscrire la volonté et les désirs intimes de la jeune femme sans que ces derniers ne passent par un quelconque filtre qui en déformerait le contenu et la noblesse. Sa voix, c'est la zone de libre déambulation dans laquelle Beatrice peut être elle-même en étant autre que l'image fabriquée par l'homme. La comparaison au coucher de soleil¹⁹⁴ exotique est davantage poussée et développée lorsque, à l'entrée en scène de Beatrice, le narrateur fera le rapprochement entre l'habit floral et resplendissant de la jeune fille et les belles fleurs du jardin que Giovanni observe depuis un moment :

Yet Giovanni's fancy must have grown morbid while he looked down into the garden; for the impression which the fair stranger made upon him was as if here were another flower, the human sister of those vegetable ones, as beautiful as they, more beautiful than the richest of them, but still to be touched only with a glove, nor to be approached without a mask. [Rappaccini ; 1987 ; 190]

¹⁹⁴ Considéré sous l'angle deleuzien, le coucher de soleil est également une heccéité dans la mesure où à son approche, il ne fait plus jour mais il ne fait pas encore nuit : Beatrice se situe dans cet entre-deux, une aire de flottement où, finalement, elle est intouchable, où elle fuit la préhension masculine, qu'elle soit tactile ou intelligible.

Dès lors, l'assimilation de Beatrice à ses sœurs végétales reviendra comme un leitmotiv dans le discours du narrateur, et fera naître chez Giovanni plus d'un doute et d'une crainte, devenant même l'un des arguments indiscutables et inattaquables du jeune homme dans son opprobre contre Beatrice.

Quels sont les éléments dont nous disposons pour tenter d'élaborer le portrait de Beatrice ? Tout d'abord, nous savons qu'elle a une voix exotique. C'est une jeune fille qui s'habille avec un beau goût naturel, floral, solaire, riche et exotique. L'exotisme vocal et vestimentaire achève donc une description surabondante en termes de lexèmes descriptifs. Comme si Beatrice était *trop* belle, *trop* voluptueuse, *trop* parfaite physiquement. Sa beauté dépasse l'entendement humain, et plus particulièrement celui de Giovanni. Tout dans sa description tend à évoquer cette exubérance esthétique.

À l'instar de Giovanni et du narrateur, le lecteur ne peut s'empêcher de ressentir une sorte de malaise face à la jeune fille dont la magnificence et la splendeur semblent exagérées : l'on étoufferait presque sous ce trop-plein d'attributs élogieux tant l'esquisse d'ensemble paraît regorger de superficialité et d'abondance contre nature. L'on se demanderait presque, avec Giovanni, si Beatrice est un être humain à part entière. Même la syntaxe et la phonétique se joignent au sémantisme prépondérant du paragraphe, c'est-à-dire l'isotopie de la beauté, pour véhiculer une impression d'artificialité dérangeante. En effet, nous remarquons la multiplication des structures comparatives, qui impliquent un parallélisme partiel, comme dans *beautiful as the day*, ou complet, comme dans *as much richness of taste as the most splendid of the flowers*, et qui matérialisent une assimilation mentale incongrue qui marque tant le narrateur.

Outre les structures de comparaison, le narrateur a également recours à d'autres procédés grammaticaux qui viennent alourdir la syntaxe du paragraphe. Il s'agit de l'utilisation du superlatif absolu complexe (*the most splendid of flowers*). La composition trisyllabique de l'adjectif « beautiful » dans l'expression *beautiful as the day*, où le suffixe dénote une fois de plus l'idée de plénitude qualitative, allonge la construction, déjà très lourde à supporter avec l'adjonction du complément en *of* dans l'expression précédente, où apparaît un autre adjectif de plénitude, *splendid*, et qui introduit l'élément de comparaison initial, à savoir *the flowers*.

Les adjectifs, instruments linguistiques que Nathaniel Hawthorne utilise toujours avec une générosité intelligente et pertinente, sont de nouveau réquisitionnés pour « gonfler » qualitativement le portrait de Beatrice. L'éclat est « so deep and vivid that one shade more

would have been too much ». Le narrateur lui-même avoue subtilement son malaise face à cette surabondance. La construction en « *so* + adjectif + *that* » indique très clairement une intensité, voire une intensification, qualitative menaçante. Les limites de la beauté raisonnable sont presque dépassées. Le mouvement de débordement est d'ailleurs subrepticement signalé par le nombre croissant des adjectifs, mais aussi du nombre de leurs syllabes. « Deep » et « vivid » en contiennent respectivement une et deux. Nous noterons enfin la duplication, d'une part, de la voyelle <e> dans l'adjectif « deep », et, d'autre part, de la combinaison syllabique <vi-> de l'adjectif « vivid ». Le dédoublement vocalique résulte en la production d'un son long, en l'occurrence [i:], qui tend donc à allonger le temps de parole et du débit vocalique, et, symboliquement, à matérialiser, sous une autre forme, la surabondance de splendeur. Le dédoublement syllabique de second adjectif joue le même rôle : la manifestation, la traduction, voire la transcription littérale de l'état d'abasourdissement et presque d'exaspération dans lequel le lecteur peut être plongé. Ce dédoublement n'est d'ailleurs pas une duplication pure du rendement phonétique dans la mesure où la seconde syllabe est prolongée par la consonne <d> qui, elle, introduit un nouveau son, [d], dont la portée phonologique renforce l'idée de débordement et de redondance monstrueux. Incidemment, l'adjonction d'une syllabe tendrait à fausser notre analyse numérique de la composition syllabique, portant à trois le nombre de syllabes de l'adjectif « vivid », qui se décomposerait comme suit : <vi-> + <-vi-> + <-d>, en termes syllabiques, et comme ceci : [vi] + [vi] + [d] en termes phonétiques. Le lecteur a le souffle coupé tant l'énumération des qualités de Beatrice semble s'étendre indéfiniment.

L'autre aspect phonologique qui participe, dans le passage, à l'impression de trop-plein et de redondance, consiste en la multiplication des diphtongues. Nous en recensons une dizaine, quelle que soit la nature du morphème concerné et leur place d'occurrence. Ce qui est important à noter en rapport avec cette propriété phonétique, c'est le rythme, saccadé, rapide, fluide, et sec, qu'elle confère au passage. En effet, l'alternance des sons simples, voire diminués, et des diphtongues, provoque un enchaînement de tonalités, hybrides, qui, d'une certaine manière, renvoient à l'image ambiguë de Beatrice. Tout comme la nature féminine et humaine de la jeune femme semble être caractérisée par une adultération essentielle, ou du moins par une hybridation qualitative, le discours lui-même est pénétré de substances exogènes qui tendent à modifier l'essence intrinsèque des éléments qui le constituent.

Un segment représentatif de cette alternance est le suivant : « arrayed with as much richness of taste as the most splendid of the flowers, beautiful as the day, and with a *bloom so*

deep and vivid that one shade more would have been too much ». Ce segment multiplie les niveaux de redondance formelle qui, une fois encore, fonctionne comme le pendant matériel, et textuel de la redondance symbolique et sexuelle de la beauté de Beatrice. Nous retrouvons la redondance phonétique et orthographique, avec la multiplication des doubles consonnes – dont la phonologie renforce l'idée de trop-plein, avec des sons qui, d'une certaine manière, remplissent la bouche tel que [tch], [ʃ], [w] – et des doubles, voire triples voyelles comme <aye>, <eau>, <oo>, <ou>, <ea> et <ia>, qui toutes saturent l'espace textuel comme le parfum de Beatrice envahira plus tard la chambre de Giovanni.

Pour éviter tout débordement, les qualités exubérantes de la jeune fille doivent absolument être contenues. Peut-être est-ce le rôle de la ceinture de Beatrice, la « virgin zone » périphrastique [Rappaccini ; 1987 ; 190], qui comprime, voire réprime, ses attributs de générosité et de splendeur. Comme si Beatrice étouffait sous le poids de sa propre beauté, comme si la ceinture l'empêchait d'éclater, d'exploser, en même temps qu'elle garantit sa virginité. Bourdieu explique bien que le corps humain, masculin et féminin, est divisé en deux parties bien distinctes, qui, chez la femme, doivent absolument le demeurer sous risque de franchir une frontière qui lui est interdite, celle de la sexualité impure :

Les schèmes qui structurent la perception des organes sexuels et, plus encore, de l'activité sexuelle s'appliquent aussi au corps lui-même, masculin ou féminin, qui a son haut et son bas – la frontière étant marquée par la ceinture, signe de clôture (celle qui tient sa ceinture serrée, qui ne la dénoue pas, est considérée comme vertueuse, chaste) et limite symbolique, au moins chez la femme, entre le pur et l'impur.¹⁹⁵

Le recours à la périphrase « virgin zone » est à ce propos problématique, car, en plus de multiplier par deux le nombre de termes utilisés – adjectif + substantif – au lieu d'un nom commun simple, et donc d'alourdir le rythme de la phrase, cette figure de détournement sémantique introduit un élément crucial dans la vie de Beatrice, à savoir la délimitation d'une « zone », d'une « sphère », d'un cercle que nul ne peut pénétrer. Dans le passage qui suit, Bourdieu parle de la « fermeture du corps féminin », signifiée par le port de la ceinture auquel vient s'ajouter une certaine gestuelle du corps de la femme :

La ceinture est un des signes de la fermeture du corps féminin, bras croisés sur la poitrine, jambes serrées, vêtement noué, qui, comme nombre d'analystes l'ont montré, s'impose encore aux femmes dans les sociétés euro-américaines d'aujourd'hui. Elle symbolise aussi la barrière sacrée protégeant le vagin,

¹⁹⁵ Bourdieu 21 (italiques de l'auteur)

PARTIE 1. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE PREMIER : TYPOLOGIES ET CODES

*socialement constitué en objet sacré, donc soumis, conformément à l'analyse durkheimienne, à des règles strictes d'évitement ou d'accès, qui déterminent très rigoureusement les conditions du contact consacré, c'est-à-dire les agents, les moments et les actes légitimes, ou, au contraire, profanateurs.*¹⁹⁶

La ceinture est indéniablement un instrument que la société phallocratique a conçu à des fins de répression du corps de la femme, du contrôle de ce dernier en toutes circonstances, et surtout sexuelles. La ceinture, c'est aussi la matérialisation du tabou langagier érigé en bouclier inexpugnable par les sociétés bourgeoises :

*Comme si, pour le maîtriser dans le réel, il avait fallu d'abord le réduire au niveau du langage, contrôler sa libre circulation dans le discours, le chasser des choses dites et éteindre les mots qui le rendent trop sensiblement présent. Et ces interdits mêmes auraient peur, dirait-on, de le nommer.*¹⁹⁷

C'est l'instrument de ce « confinement symbolique » dont parle Bourdieu à propos de la fonction du vêtement féminin (et plus particulièrement celui des femmes kabyles) :

*Cette sorte de confinement symbolique est assuré pratiquement par leur vêtement qui [...] a pour effet, autant que de dissimuler le corps, de le rappeler continuellement à l'ordre [...], sans avoir besoin de rien prescrire ou interdire explicitement [...] : soit qu'il contraigne de diverses manières les mouvements [...], soit qu'il ne les autorise qu'au prix de précautions constantes.*¹⁹⁸

La ceinture que porte Beatrice est l'expérience de confinement de son corps : à chaque mouvement accompli, elle est contrainte, physiquement et moralement, d'adopter la bonne « tenue¹⁹⁹ » en accord avec son identité de femme.

La ceinture semble être un autre stratagème inventé par Dr. Rappaccini : elle est peut-être une des conditions préalables et préliminaires à l'horrible expérience que le jardinier tente de réaliser. En contenant quelque peu superficiellement la beauté exubérante de sa fille, il ne fait qu'exciter davantage le spectateur, en l'occurrence Giovanni, qui ne rêve alors que de rencontrer un être à la limite de la monstruosité (au sens étymologique). La ceinture serait alors uniquement un moyen détourné de rehausser et susciter la sensualité et la sexualité féminines, tout en prétendant les contenir. Cette hypocrisie morale du système phallogocentrique, Hawthorne veut la dénoncer, tout en restant dans le cadre de ce dernier, en

¹⁹⁶ Bourdieu 22 (italiques de l'auteur)

¹⁹⁷ Foucault, *Sexualité I* 25. Le titre du chapitre, « l'incitation au discours », est en soi révélateur du rapport de forces mis en jeu.

¹⁹⁸ Bourdieu 34-35 (italiques de l'auteur)

¹⁹⁹ Bourdieu 35

apparence. Hawthorne souhaite redonner à la femme la possibilité de choisir la signification de cet accessoire vestimentaire. En effet, nous pouvons supposer que cette ceinture est la concrétisation inconsciente de son désir d'isolation : nul mortel n'est digne de profiter de ses attributs presque surhumains, nul n'a le droit de pénétrer son espace intime, avec toute la connotation sexuelle que le verbe « pénétrer » peut signifier et renfermer.

Un autre moyen syntaxique consiste en la juxtaposition des éléments descriptifs saillants chez la jeune fille : « She looked redundant with life, health, and energy », où le « and » de clôture semble mettre un heureux terme à une liste débordante : sans ce coordonnant, la description de Beatrice aurait atteint les limites de la monstruosité esthétique. La ceinture-accessoire se métaphorise ici pour prendre la forme textuelle de cet outil grammatical.

Beatrice se distingue aussi par son assimilation aux plantes et fleurs du jardin de son père, et la notion de corps prend alors tout son sens : tout se passe comme si Beatrice faisait l'objet d'une description anthropomorphique. L'étrange propriété végétale semble aller de pair avec sa beauté tropicale extraordinaire, voire elle paraît découler de cette dernière. Hawthorne se sert de nombreuses structures comparatives pour signifier, formellement d'abord, l'inquiétante ressemblance végétale et florale. En effet, la première présentation de Beatrice fonctionnerait presque sur le mode de l'association libre d'idées dont Deleuze et Guattari disent qu'elle « nous ram[ène] au souvenir d'enfance, ou pire encore au fantasme, non pas parce qu'ell[e] échou[e], mais parce que c'est compris dans le principe de [sa] loi cachée²⁰⁰ ». La richesse de la voix de la jeune femme entraîne la visualisation d'un coucher de soleil tropical, ce qui, à son tour, engendre une image tout aussi flamboyante, malgré toute l'incongruité qui dérange quelque peu Giovanni tant il ne peut pas expliquer ce mécanisme inébranlable associatif (*though he knew not why*). L'association d'idées, réminiscente de la relation complexe entre une figure « inductrice » et une figure « induite²⁰¹ » chez Merleau-Ponty, est le fruit de ses témoignages sensoriels qui répondent au foisonnement sensuel qui envahit son cerveau.

Le portrait de Beatrice est ainsi, comme nous venons de le voir, tout axé sur une esthétisation à outrance du corps, un procédé auquel Hawthorne a recours pour signifier l'emprise inextricable des codes masculins qui régissent l'existence féminine. Le narrateur de

²⁰⁰ Deleuze et Guattari, *Kafka* 14

²⁰¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 26 (italiques de l'auteur)

« Mrs. Bullfrog » se prend d'ailleurs pour exemple pour démontrer ce désir permanent que nourrit l'homme envers une beauté physique agréable à regarder chez la femme :

Besides the fundamental principle, already hinted at²⁰², I demanded the fresh bloom of youth, pearly teeth, glossy ringlets, and the whole list of lovely items, with the utmost delicacy of habits and sentiments, a silken texture of mind, and above all, a virgin heart. [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 406-407]

Avec le recul, le narrateur, qui n'est autre que l'époux de la Mrs Bullfrog éponyme, nommément Thomas Bullfrog, « learned, as will be seen, to estimate Mrs. Bullfrog's deficiencies and superfluities at exactly their proper value » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 407]. Beatrice n'est donc pas l'unique figure chez Hawthorne qui soit tributaire de ces codes. D'un point de vue esthétique, Georgiana lui ressemble en effet beaucoup. Leur beauté est le critère saillant et discriminatoire, et sera l'objet même de leur malheur. Et tout comme Beatrice, Georgiana commettra, involontairement, et sans le savoir, un crime de *facies* impardonnable aux yeux du mari, celui de la perfection corporelle inaboutie.

Aylmer, un scientifique éminent à la réputation établie et respectée, est l'heureux époux d'une magnifique femme qui lui a fait l'honneur de devenir sienne, lui dont la vocation scientifique ne le prédestinait pas à un mariage aussi avantageux en termes esthétiques. N'avoue-t-il pas avoir *persuadé* « a beautiful woman to become his wife » [Birthmark ; 1987 ; 118], où le stratagème de la persuasion semble déjà poser les bases d'une relation malsaine ? Malgré ce décalage esthétique sous-entendu qui se profile, le tableau semble idyllique, romantique, et parfait...ou presque. Parler de tableau n'est pas si anodin et la référence à « The Oval Portrait » d'Edgar Allan Poe s'impose. Nous rejoignons Anne Garrait-Bourrier lorsqu'elle remarque que l'artiste poesque, comme le scientifique hawthornien d'ailleurs, est « poussé par une force maléfique et destructrice²⁰³ ». Tout comme le peintre du conte poesque, Aylmer détruit la « femme inspiratrice et bien-aimée », sa jeune épouse qu'il a voulu non sublimer par l'Art²⁰⁴ mais par la science. Il va recourir au même procédé d'enfermement pour obtenir « une œuvre parfaite, nourrie du sang de son modèle²⁰⁵ ». Dans le cas de

²⁰² Ce principe fondamental, la recette miraculeuse du bonheur conjugal, le narrateur les résume ainsi : « Only put yourself beyond hazard, as to the real basis of matrimonial bliss, and it is scarcely to be imagined what miracles, in the way of reconciling smaller incongruities, connubial love will effect. » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 406]

²⁰³ Garrait-Bourrier 186

²⁰⁴ Garrait-Bourrier 186

²⁰⁵ Garrait-Bourrier 186

Hawthorne, c'est par le rouge de la joue de Georgiana qu'Aylmer draine cette vie qu'il possédait.

Rob Velella, dans son article « Dark Romantics : Hawthorne and Poe », remarque aussi que la nouvelle, publiée en 1842, soit un an avant « The Birthmark », dresse les jalons du thème esthétique de la poursuite de la beauté parfaite :

In 1842, Poe published "The Oval Portrait" and about a year later, Hawthorne published "The Birth-Mark." The two stories are often compared because of their thematic similarities. Poe's story, "The Oval Portrait," reveals the story of a man who recognizes the perfect beauty of his young wife and wants to capture it in a painting. His focus on the painting causes him to neglect his wife and, as he finishes the life-like portrait, the main character realizes his wife is dead.²⁰⁶

Cependant, une tache vient souiller ce tableau, et empêche d'envisager une vie amoureuse douce et tranquille :

To explain this conversation, it must be mentioned that in the centre of Georgiana's left cheek there was a singular mark deeply interwoven, as it were, with the texture and substance of her face. In the usual state of her complexion—a healthy though delicate bloom—the mark wore a tint of deeper crimson, which imperfectly defined its shape amid the surrounding rosiness. When she blushed it gradually became more indistinct, and finally vanished amid the triumphantly rush of blood that bathed the whole cheek with its brilliant glow. But if any shifting motion caused her to turn pale there was the mark again, a crimson stain upon the snow, in what Aylmer sometimes deemed an almost fearful distinctness. Its shape bore not a little similarity to the human hand, though of the smallest pigmy size. [Birthmark ; 1987 ; 119 ; nous soulignons]

La description physique contient des éléments conventionnels de la beauté féminine tels le teint sain et délicat de son visage (*a healthy though delicate bloom*), et la couleur rosée (*the surrounding rosiness*) et blanche de la carnation de Georgiana : le narrateur décrit le contraste chromatique provoqué par la tache sur la peau de la jeune femme comme celui d'un « crimson stain upon the snow ». À ce portrait traditionnel, Hawthorne ajoute donc une touche personnelle qui va remettre en cause la pérennité des canons esthétiques de la perfection physique de la femme. La précision apportée par le narrateur sur les conditions du changement de couleur, susceptible de se produire en cas d'excitation extérieure particulière (*any shifting motion*), introduit subrepticement (*mentioned*) la part de responsabilité que peut

jouer le mari sur la variation chromatique. Ainsi, l'homme qu'est Aylmer peut influencer, et ce négativement, sur le physique de Georgiana.

La tache a tout ce qu'il y a de plus littéral, au grand dam d'Aylmer, qui ne peut se retenir de remarquer à son épouse, et ce, quelques jours à peine après leurs noces nuptiales, le désagrément esthétique provoqué par ce qui se révèle être une toute petite marque en forme de main (*of the smallest pigmy size*) : « "Georgiana," said he, "has it never occurred to you that the mark upon your cheek might be removed ?" » [Birthmark ; 1987 ; 119]. Le ton est donné, le lecteur averti sait à quoi s'attendre devant le personnage masculin obsédé par la perfection du corps, cette enveloppe transitoire amenée à périr et s'effacer pour laisser l'âme transiter paisiblement et sans entrave vers la sphère supérieure, celle du Divin. La théorie aristotélicienne des Beaux Corps et des Belles Âmes, qui a également cours dans les nouvelles « Rappaccini's Daughter » et « The Artist of the Beautiful », semble hanter Aylmer comme elle a envahi l'esprit enivré de Giovanni, perché à sa fenêtre qui donne sur le nouveau jardin d'Éden, ou influencé Owen Warland lors de la création de son papillon mécanique, inspiré par ses sentiments pour Annie. Mais c'est sans compter sur Nathaniel Hawthorne qui module à sa guise une théorie dépassée et passéiste.

LES QUALITES MORALES TRADITIONNELLES DE LA FEMME.

« Les courtisanes, nous les avons pour le plaisir ; les concubines, pour les soins de tous les jours ; les épouses, pour avoir une descendance légitime et une gardienne fidèle du foyer. »

*Démosthène, Contre Nééra*²⁰⁷

L'on reconnaît à la femme certaines qualités, des « dons », dont elle semble dotée naturellement : « guider son logis et non son mari », « rester à la maison pour y éduquer ses enfants et garder et faire prospérer ce qu'obtient l'industrie de l'homme », regarder son mari « non avec cette crainte servile qui procède de la haine ou de l'aversion, mais avec cette

²⁰⁶ Rob Vellella, « Dark Romantics : Hawthorne and Poe » [Scholar's Forum. Hawthorne in Salem] : en ligne. Cette trame narrative peut également faire penser au *Portrait of Dorian Gray* d'Oscar Wilde où le double peint endosse et matérialise les péchés commis par l'original.

²⁰⁷ Cité dans Foucault, *Sexualité* 2 159

crainte noble et généreuse qui dérive de l'amour » l'amour qui, comme le rappelle Jean-Pierre Martin, doit « se comprendre comme un “devoir imposé par Dieu à tous les ménages !”²⁰⁸ »

Le sentiment de maternité, et de compassion, qui est un corrélat direct de ce dernier, arrive en tête de liste des dons car « [c']est par la maternité que la femme accomplit intégralement son destin physiologique ; c'est là sa vocation “naturelle” puisque tout son organisme est orienté vers la perpétuation de l'espèce²⁰⁹ ». La maternité est cruciale parce que c'est à travers l'enfant que la femme s'accomplit pleinement :

C'est précisément l'enfant qui selon la tradition doit assurer à la femme une autonomie concrète qui la dispense de se vouer à aucune autre fin. Si en tant qu'épouse elle n'est pas un individu complet, elle le devient en tant que mère : l'enfant est sa joie et sa satisfaction. C'est par lui qu'elle achève de se réaliser sexuellement et socialement ; c'est donc par lui que l'institution du mariage prend son sens et atteint son but.²¹⁰

Ainsi, Dorothy est émue à la vue d'Ilbrahim :

Dorothy was gifted with even a quicker tenderness than her husband, and she approved of all his doings and intentions.

“Have you a mother, dear child?” she inquired. [Gentle Boy ; CE, IX ; 75]

Dorothy, dont les progénitures sont toutes mortes précocément, n'était pas, selon la vision puritaine, une femme « complète ». La possibilité d'adopter Ilbrahim, et de redevenir mère, lui permet de recouvrer sa légitimité – morale, sociale et citoyenne – en tant que femme. La réaction de Dorothy est spontanée, et aucune barrière ne s'élève contre l'émotion naturelle d'une mère. Il s'établit un véritable lien de réciprocité entre l'enfant Quaker et la mère puritaine : « “Dry your tears, Ilbrahim, and be my child, as I will be your mother.” » [Gentle Boy ; CE, IX ; 75]. La maternité cristallise toutes les qualités que la société patriarcale attribue de plein droit à la femme. Elle donne à la femme une force de détermination morale qui la prévient contre les jugements de la société : ainsi, Dorothy ne recule pas devant l'épreuve morale qui l'attend à l'entrée de l'église :

²⁰⁸ Martin 114. Guy Bechtel annonce également la figure de la mère comme la première forme sous laquelle la femme chrétienne était représentée dans l'idéal collectif, une image reçue qui, selon lui, est erronée et à l'origine de nombreux malentendus concernant la destinée de la femme : « la mère, femme mariée à la nombreuse progéniture, consacrée au foyer et donnant le meilleur d'elle-même à sa famille. Marie, mère de Jésus, en incarnerait dès l'origine la lumineuse image » (Bechtel 7).

²⁰⁹ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 290

²¹⁰ Beauvoir 289

PARTIE 1. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE PREMIER : TYPOLOGIES ET CODES

Pearson found it difficult to sustain their united and disapproving gaze, but Dorothy, whose mind was differently circumstanced, merely drew the boy closer to her, and faltered not in their approach. [Gentle Boy ; CE, IX ; 78]

La fierté qu'éprouvent Annie et Dorcas pour leurs progénitures respectives ne fait qu'illustrer davantage l'accomplissement social et symbolique qu'elles vivent par procuration. Ainsi, alors que son mari et son fils sont partis à la chasse, Dorcas, entendant un coup de feu, « laughed in the pride of a mother's heart », et s'ecstasie à l'idée que son fils « [his] beautiful young hunter [...] has slain a deer! » [Malvin Burial ; 1987 ; 31]. Annie, de son côté, voyant son fils courir après le papillon mécanique, ne peut s'empêcher de l'observer et d'échanger « a proud glance with her husband » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 173]. Nous verrons dans la troisième partie du présent travail que ces qualités font partie intégrante du projet allégorique mis en œuvre par Hawthorne.

L'homme attribue à la femme une autre qualité primordiale, à l'origine de la tradition d'abnégation qui a privilégié le sacrifice féminin : en effet, elle serait également née avec cet autre don qui est celui de s'occuper des autres, au sens anglais de « nurse²¹¹ », avec une chaleur maternelle toute féminine que la femme prodigue à tous. La « much-respected friend » [Rosebud ; 1982 ; 501] du narrateur de « Edward Fane's Rosebud », « the Widow Toothaker [is] a nurse of great repute, who has breathed the atmosphere of sick-chambers and dying-breaths, these forty years » [Rosebud ; 1982 ; 501]. Hawthorne n'est pas ici seulement le chantre de cette vertu féminine du sacrifice : il semble même regretter l'état dans lequel se trouve l'infirmière infaillible, un état dû aux nombreuses veilles successives qu'elle mène auprès des malades et des mourants :

See! she sits cowering over her lonesome hearth, with her gown and upper petticoat drawn upward, gathering thriftily into her person the whole warmth of the fire, [...]. And Nurse Toothaker holds a tea-spoon in her right hand, with which to stir up the contents of a tumbler in her left, whence steams a vapory fragrance, abhorred of temperance societies. Now she sips—now stirs—now sips again. Her sad old heart has need to be revived by the rich infusion of Geneva, which is mixed half-and-half with hot water, in the tumbler. All day long she has been sitting by a death-pillow, and quitted it for her home, only when the spirit of her patient left the clay, and went home too. [Rosebud ; 1982 ; 501-502]

²¹¹ Nous retrouvons ce vocable sous la plume de Margaret Fuller, qui remarque que l'homme préfère confier la garde des enfants à la femme, une autre enfant : « It is true that, in a majority of instances, the man looks upon his wife as an adopted child, and places her to the other children in the relation of nurse or governess, rather than that of parent. Her influence with them is sure » (Fuller 79 ; nous soulignons).

Monotonie, tristesse, solitude et froid intérieur sont le lot quotidien de la « Nurse Toothaker » [Rosebud ; 1982 ; 501], qui a même hérité ce surnom, comme si son identité se réduisait à sa profession altruiste. Le vin infusé qu'elle boit pour se revigorer quelque peu est bu de manière répétitive, sans plaisir réel apparent au début, comme le dénotent la répétition et l'alternance du segment « Now she sips—now stirs—now sips again », où l'anaphore en « now » et la tonalité consonantique en <s> soulignent clairement une atmosphère d'accoutumance solitaire. Cependant, le vin, la « true Fountain of Youth » [Rosebud ; 1982 ; 502], lui permet d'égayer sa mélancholie méditative (« her melancholy meditations [are] cheered » [Rosebud ; 1982 ; 502]. Il ne l'aide cependant pas à revivre, par le souvenir, sa jeunesse consommée, elle, une vieille infirmière qui portait le joli nom de « Rose Grafton » et qui « possessed beauty that would have gladdened this dim and dismal chamber, as with sunshine » [Rosebud ; 1982 ; 502]. La conviction étrange qui frappe le cœur troublé de Rose Grafton, alors s'occupant du corps et de l'âme mourants de la petite sœur de son fiancé Edward Fane, en dit long sur l'origine de l'humeur perpétuellement triste et froide de ces femmes dévouant leur existence aux soins humains : « But when the sods were laid on little Mary, the heart of Rose was troubled. She shuddered at the fantasy, that, in grasping the child's cold fingers, her virgin hand had exchanged a first greeting with mortality, and could never lose the earthly taint. How many a greeting since ! » [Rosebud ; 1982 ; 502].

Dorothy, ici aussi, fait preuve de douceur féminine et de dévouement maternel, et ce, même envers un inconnu : « As the sufferer's own home was at some distance, Dorothy willingly received him under her roof, and became his tender and careful nurse. » [Gentle Boy ; CE, IX ; 90]. Dorothy exerce de nouveau ses qualités d'infirmière un peu plus loin : alors qu'Ibrahim est agressé violemment par ses pairs, Dorothy panse à la fois ses blessures corporelles, mais aussi morales, quoique partiellement :

Ilbrahim's bodily harm was severe, but long and careful nursing accomplished his recovery; the injury done to his sensitive spirit was more serious, though not so visible. [...]

Pourtant, le narrateur semble vouloir le dire, rien ne remplace une vraie mère :

Sometimes, at night, and probably in his dreams, he was heard to cry, "Mother! Mother!" as if her place, which a stranger had supplied while Ilbrahim was happy, admitted of no substitute in his extreme affliction. [Gentle Boy ; CE, IX ; 93]

La réaction tout aussi spontanée d'Ibrahim lors de son excès de tristesse fébrile restitue Catharine comme étant la véritable mère, malgré son origine religieuse.

Beatrice Rappaccini prodigue elle aussi ses soins à sa « sœur » végétale avec la même affection que si cette dernière était faite de chair et de sang :

“Yes, my sister, my splendor, it shall be Beatrice’s task to nurse and serve thee; and thou shalt reward her with thy kisses and perfumed breath, which to her is as the breath of life.” [Rappaccini ; 1987 ; 190]

On lui attribue ainsi ce qui a été décrit comme étant la sphère des devoirs de femme : « that sphere of womanly duty²¹² ». Arthur Fuller, pendant une période prolongée de maladie, raconte comment sa sœur Margaret veillait sur lui avec dévotion et vertu :

During a lingering illness, in childhood, well do I remember her as the angel of the sick-chamber, reading much to me from books useful and appropriate, and telling many a narrative not only fitted to wile away the pain of disease and the weariness of long confinement, but to elevate the mind and heart, and to direct them to all things noble and holy; ever ready to watch while I slept, and to perform every gentle and kindly office.²¹³

Toutefois, comme pour parer à d'éventuels reproches contre cette attitude qui, finalement, peut paraître, aux yeux de certains conservateurs, peu féminine, Arthur Fuller défend la féminité de sa sœur en affirmant qu'elle ne négligeait aucunement les soins qu'elle prodiguait aux malades :

But her care of the sick – that she [Margaret Fuller] did not neglect, but was eminent in that sphere of womanly duty, even when no tie of kindred claimed this of her, Mr. Cass’s letter abundantly shows.²¹⁴

C'est dans cette attitude abnégative que le lecteur trouve Dorcas, alors au chevet de Reuben Bourne :

Dorcas, in the simplicity of the olden time, watched by the bedside of her wounded lover and administered all those comforts that are in the sole gift of woman’s heart and hand. [Malvin Burial ; 1987 ; 24 ; nous soulignons]

²¹² Fuller 7

²¹³ Fuller 7

²¹⁴ Fuller 7

Si Hawthorne ne contredit pas la tradition (*the olden time*) de douceur et bonté féminine, il en suggère le caractère atemporel, qui fait de la femme l'infirmière et la confidente de prédilection. La rencontre avec Sophia Peabody confirmera sa croyance en la bonté féminine, véritable don naturel (*the sole gift*). La défense de ce cliché essentialiste est ici doublée d'un renversement du rapport de force qui oppose l'homme à la femme. Aussi provisoire que cela puisse être, pour un temps, la femme se retrouve être la seule garante du bien-être, physique et moral, de l'homme qui, à son tour, dépend alors de la femme pour vivre, mieux pour survivre, ce que viennent souligner, d'une part, la conjugaison des verbes « watch by » et « administer » à la voix active pour la femme, et, d'autre part, la construction de complémentation « the bedside of her wounded lover ». Cette expression place Reuben dans une situation d'infériorité à trois niveaux : d'abord par la structure elle-même qui le relègue au rang de complément (*of the wounded lover*), ensuite par le sémantisme même (*wounded*) ; et enfin, par la configuration spatiale qui finit de suggérer ce renversement des rôles. La verticalité de la position de Dorcas, assise au chevet de Reuben, s'oppose à l'horizontalité de ce dernier. Dans cette scène, c'est Reuben qui est infantilisé, diminué physiquement et moralement. Nous retrouvons la même configuration dans « The Minister's Black Veil » dans la scène que nous avons déjà mentionnée pour son caractère descriptif. Ici, ce sont bien les qualités morales d'Elizabeth qui retiennent notre attention pour leur adéquation au schéma traditionnel de moralité féminine :

There was the nurse, no hired handmaiden of death, but one whose calm affection had endured thus long, in secrecy, in solitude, amid the chill of age, and would not perish, even at the dying hour. Who, but Elizabeth! [Black Veil ; 1987 ; 105 ; nous soulignons]

L'exclamation, qui clôt la description conventionnelle du portrait moral de la femme, vient introduire une note sarcastique et cynique de la part d'un narrateur qui semble s'insurger contre une systématisation de la propagande du sacrifice féminin. Sa présence au chevet du mourant, autrefois son fiancé, est tenue pour acquise : « Who, but Elizabeth! » s'attend-on à voir à sa place privilégiée ? La permanence de sa dévotion (*would not perish, even at the dying hour*) est tout à l'honneur de la femme qui, malgré les épreuves de la vie (*in secrecy, in solitude, amid the chill of age*), pense aux autres avant de penser à elle. Son lien passé avec le personnage masculin ajoute à sa bonté naturelle une dimension éthique : il en va de son devoir de se tenir aux côtés de celui dont elle devait partager la vie et la couche. La rupture du lien social ne préjuge pas de la rupture du lien humain. D'une certaine façon, ce lien est l'une des

« natural connexions » dont le narrateur dit que le révérend « had none » [Black Veil . 1987 ; 105]. Parmi les infirmières hawthorniennes, nulle n'est mieux assimilée à ce médecin moral que Mary Goffe, qui seule possède le remède pour guérir la maladie spirituelle qui infecte le cœur de pierre de Richard Digby :

“O, Richard,” said she, earnestly, “I have come this weary way because I heard that a grievous distemper had seized upon thy heart; and a great Physician hath given me the skill to cure it. There is no other remedy than this which I have brought thee. Turn me not away, therefore, nor refuse my medicine; for then must this dismal cave be thy sepulchre.” [Man of Adamant ; 1987 ; 110 ; nous soulignons]

Ce passage fait ironiquement écho à un autre, où il est question d'un « vrai » médecin, de profession, qui ne parvient pas à guérir ni déceler la source et nature symbolique du mal qui ronge Digby :

And here I am put in mind that Richard Digby, before he withdrew himself from the world, was supposed by skilful physicians to have contracted a disease for which no remedy was written in their medical books. It was a deposition of calculous particles within his heart, caused by an obstructed circulation of the blood; and, unless a miracle should be wrought for him, there was danger that the malady might act on the entire substance of the organ, and change his fleshly heart to stone. Many, indeed, affirmed that the process was already near its consummation. [Man of Adamant ; 1987 ; 109 ; nous soulignons]

Nous remarquons que certains éléments du discours de ces médecins sont repris dans la parole d'espoir de guérison de Mary Goffe, et Hawthorne procède à un retournement des polarités, qu'il soit explicite comme avec la paire « There is no other remedy than *this* » / « no remedy was written », ou implicite, comme c'est le cas du mot « skill » que moque l'adjectif « skilful », attribué aux charlatans. De même, le pessimisme fataliste de ces derniers qui ne croient pas aux miracles (*unless a miracle should*) jure avec l'espoir de rédemption tendu par Mary Goffe, pour qui, pour le dire familièrement, il n'est pas trop tard pour se repentir. Mary Goffe incarne le vrai médecin, celui commissionné par l'Apothicaire de l'univers, Dieu. Nous aurons l'occasion de revenir sur la symbolique de ce remède dans notre partie sur l'allégorie du cœur et de la tête.

Outre la dévotion dont fait preuve Dorcas auprès du malade qu'est son futur mari, elle fait également montre d'un sentiment sincère de piété filiale, comme le montre le passage suivant :

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE PREMIER : TYPOLOGIES ET CODES

Dorcas nourished her apprehensions in silence till one afternoon when Reuben awoke from an unquiet sleep and seemed to recognize her more perfectly than at any previous time. She saw that his intellect had become composed, and she could no longer restrain her filial anxiety.

“My father, Reuben?” she began; but the change in her lover’s countenance made her pause. [Malvin Burial ; 1987 ; 24 ; nous soulignons]

La patience initiale qui avait enfermé Dorcas dans un silence intérieur douloureux (*nourished her apprehensions in silence*) laisse place à une explosion incontrôlée de ses craintes (*could no longer restrain her filial anxiety*). Le choc de l’annonce de la mort de son père est considérablement amorti, si l’on peut dire, lorsque Dorcas apprend qu’une tombe a été érigée pour recouvrir décemment la dépouille de son père :

Dorcas wept when her fears were thus confirmed; but the shock, as it had been long anticipated, was on that account the less violent.

“You dug a grave for my poor father in the wilderness, Reuben?” was the question by which her filial piety manifested itself.

[...] her heart found ease in the thought that Roger Malvin had not lacked such funeral rites as it was possible to bestow. [Malvin Burial ; 1987 ; 24 ; nous soulignons]

Ainsi, Dorcas accomplit son devoir de piété filiale par procuration, au travers de l’action pieuse et dévote de son fiancé. La compassion éprouvée pour son vieux père (*my poor father*) n’a d’égale que la tranquillité d’esprit (*ease*) qui soulage ses craintes de manquement à son devoir. L’épreuve du temps n’a pas réussi à affecter et éroder ce sentiment pieux d’amour filial, et l’anniversaire de la mort de son père est l’occasion pour Dorcas de le témoigner de nouveau :

“It was near this time of the month [the twelfth of May], eighteen years ago, that my poor father left this world for a better. He had a kind arm to hold his head and a kind voice to cheer him, Reuben, in his last moments; and the thought of the faithful care you took of him has comforted me many a time since. O, death would have been awful to a solitary man in a wild place like this!” [Malvin Burial ; 1987 ; 29 ; nous soulignons]

Les deux vertus féminines que sont la fidélité conjugale et la piété filiale, font partie de ce que Michel Foucault appelle les vertus « de subordination²¹⁵ », illustrant une fois de plus la

²¹⁵ Foucault, *Sexualité* 2 97-98

nature socratique de la relation entre les hommes et les femmes, où les premiers sont les gouvernants, et les secondes les gouvernées²¹⁶. Si la majorité des héroïnes de Hawthorne correspondent à ce schéma conventionnel de la moralité féminine, et contribuent à la pérennité du système de « gouvernement²¹⁷ », d'autres au contraire, comme Catharine et Lady Eleanore, y dérogent cruellement, et vont œuvrer à une revendication de l'auto-gouvernement par la femme. L'attitude du narrateur à leur rencontre est teintée d'une ambivalence paradoxale qui excite, tout à la fois, son admiration et sa désapprobation de ces personnages. Lorsque le lecteur prend successivement connaissance de Dorothy Pearson et Catharine, les deux figures féminines dans le conte « The Gentle Boy », il ne peut qu'être étonné par la différence qui caractérise leurs deux présentations. Concrètement, la femme puritaine, épouse pieuse de Tobias Pearson, perdu dans les méandres théologiques de son esprit confus, nous est immédiatement décrite dans un univers domestique qui, depuis longtemps, a été déclaré chasse gardée de la femme. Catharine, de son côté, nous apparaît, dès le premier contact visuel et textuel, comme une femme ayant transgressé les canons génériques et religieux de son époque et de son sexe. Son habit, qui la dissimule, inaugure le dévoilement d'une personnalité trouble et troublante. Il est intéressant de noter que Catharine est par deux fois décrite. Ainsi la première peinture de cette figure féminine s'attache-t-elle à broser les traits saillants de son fanatisme et de son appartenance à la secte des Quakers :

A shapeless robe of sackcloth was girded about her waist with a knotted cord; her raven hair fell down upon her shoulders, and its blackness was defiled by pale streaks of ashes, which she had strewn upon her head. Her eyebrows, dark and strongly defined, added to the deathly whiteness of a countenance which, emaciated with want, and wild with enthusiasm and strange sorrows, retained no trace of earlier beauty. [Gentle Boy ; CE, IX ; 81]

La robe sans forme que Catharine porte, et qui est attachée par une corde de nœuds, est l'insigne de sa foi pécheresse. Elle porte en et sur elle l'habit de l'infamie, et son destin de persécution s'inscrit jusque dans les plis de sa robe. Sa chevelure abondante (*fell down upon her hair*) est l'ultime provocation qui profane en la défiant (*defiled*) l'autorité puritaine. Ce portrait est emprunt d'une compassion envers celle dont le visage, pâle comme la mort (*the deathly whiteness of a countenance*), écrit sur ses traits tirés le passé de sa secte en même temps qu'il donne à lire l'histoire de sa propre vie meurtrie.

²¹⁶ Foucault 97-98

²¹⁷ Foucault 97-98

Les descriptions physiques respectives des deux figures féminines dans « The Gentle Boy » contribuent à l'écart symbolique qui sépare Dorothy de la femme Quaker. Leur différence vestimentaire retranscrit, sur le plan des apparences, l'attitude morale de chacune des deux femmes. C'est ici qu'intervient la seconde description physique de Catharine, qui reprend les mêmes éléments de son habit peu conventionnel :

The Quaker rose from the ground, but drew the boy closer to her, while she gazed earnestly in Dorothy's face. Her mild, but saddened features, and neat, matronly attire, harmonized together, and were like a verse of fireside poetry. Her very aspect proved that she was blameless, so far as mortal could be so, in respect to God and man; while the enthusiast, in her robe of sackcloth and girdle of knotted cord, had as evidently violated the duties of the present life and the future, by fixing her attention on the latter. [Gentle Boy ; CE, IX ; 85, nous soulignons]

Contrairement à Catharine, qui est vêtue d'un habit qui voile une grande partie de son corps, comme pour signifier la part d'ombre qui habite son cœur depuis la disparition de son fils, Dorothy, elle, est caractérisée par un aspect résigné (*mild*) : ses traits attristés (*saddened features*) n'enlèvent rien à la dignité de la mère (*matronly*). L'harmonie extérieure qui se dégage de son vêtement (*harmonized together*) laisse deviner une confiance intérieure, une paix spirituelle qui fait défaut à Catharine, la « muffled female » [Gentle Boy ; CE, IX ; 79], elle qui semble étouffer sous l'effet constricteur de ce nœud de corde qui rappelle le sort tragique de son mari, pendu pour la cause des Quakers. Ainsi, chez Dorothy, son vêtement, conforme aux codes vestimentaires de la communauté féminine puritaine, dénote son attachement aux règles de vie, domestique et spirituelle, énoncées par les autorités puritaines. Quant à Catharine, sa défiance des normes de l'apparence laisse présager son opposition virulente contre ces mêmes figures autoritaires. Pourtant, nous lisons, entre les lignes des portraits conventionnels, une certaine amertume de la part d'un narrateur qui semble sceptique à la lecture superficielle des personnalités humaines selon la seule ligne vestimentaire. Les deux expressions « proved » et « as evidently », loin de confirmer une évidence extérieure, semblent au contraire pointer vers une inanité répandue qui veut qu'un individu soit jugé sur son habit.

Le portrait moral de Lady Eleanore semble, quant à lui, sans appel : elle est l'incarnation de la dépravation morale de la femme :

[...]; since with some noble and splendid traits of character, Lady Eleanore was remarkable for a harsh unyielding pride, a haughty consciousness of her

PARTIE 1. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE PREMIER : TYPOLOGIES ET CODES

hereditary and personal advantages, which made her almost incapable of control. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 273-274 ; nous soulignons]

L'adjectif « remarkable » initie l'ambivalence du narrateur : devons-nous le comprendre comme une marque de respect laudatif, une révérence que va mimer Jervase Helvyse ? Ou devons-nous retenir la connotation négative d'un fait saillant en raison de sa nature peu conventionnelle ? Hawthorne semble condenser ces deux sens pour faire de Lady Eleanore une figure sans contrôle (*incapable of control*), que ce soit un contrôle réfléchi, au sens de contrôle de soi par soi, ou bien un contrôle extérieur, exercé par autrui. Son orgueil déborde des cadres de l'humilité féminine tels que la société masculine les a établis, et cette monstruosité essentielle, c'est bien la monomanie particulière (« this peculiar temper was hardly less than a monomania » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 274]) que le manteau symbolisera, qui en est à la fois la source et le reflet.

À la lecture de ces portraits, nous remarquons que les héroïnes, notamment celles qui correspondent aux clichés essentialistes auxquels Hawthorne semble se conformer, ont une tendance à afficher une ressemblance physique qui participe à faire d'elles des personnages impersonnels. Leur appartenance à la classe de l'« ordinaire » est révélatrice de l'inclinaison masculine à la matérialité corporelle de la femme : pour les héros hawthorniens, les figures féminines s'appréhendent avant tout par l'enveloppe extérieure qu'est le corps. L'attachement matérialiste des protagonistes masculins les pousse ainsi à nier l'essence intrinsèque des héroïnes. Dès lors, celles-ci se retrouvent impliquées dans un autre processus mortifère et aliénant : celui de la perception. Leur corps, une fois perçu par le regard masculin, tombe sous son emprise pour ne plus en réchapper.

Chapitre deuxième.

Corps de(s) femmes, regards d'hommes : corps perçu, corps dominé

One might simplify this by saying: men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.

John Berger, Ways of Seeing, Episode 2 « Women in Art », 1972. BBC Television Series

Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres.

Bourdieu 70

Si Pierre Bourdieu nous fournit le concept de « domination masculine », Gilles Deleuze et Félix Guatarri, quant à eux, nous proposent l'opposition de « majorité-minorité » concernant l'absence de devenir-homme et la profusion de devenirs de l'homme. Tout d'abord, un petit détour définitionnel s'impose pour expliquer ce terme de « minorité », ainsi que le concept dérivé de « mineur » qui, d'une certaine façon, ressemble à un enfant-en-train-de-devenir-adulte qui n'a pas encore le droit de voter et de mener sa vie librement. Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guatarri en donnent la définition suivante en partant du postulat de départ qu'est l'absence de devenir-homme :

Pourquoi y a-t-il tant de devenirs de l'homme, mais pas de devenir-homme ? C'est d'abord parce que l'homme est majoritaire par excellence, tandis que les devenirs sont minoritaires. Par majorité, nous n'entendons pas une quantité relative plus grande, mais la détermination d'un état ou d'un étalon par rapport auquel les quantités plus grandes aussi bien que les plus petites seront dites minoritaires : homme-blanc adulte-mâle, etc. Majorité suppose un état de domination, non pas l'inverse. Il ne s'agit pas de savoir s'il y a plus de moustiques ou de mouches que d'hommes, mais comment « l'homme » a constitué dans l'univers un étalon par rapport auquel les hommes forment nécessairement (analytiquement) une majorité.²¹⁸

²¹⁸ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 356

Et de continuer :

*De même que la majorité dans la cité suppose un droit de vote, et ne s'établit pas seulement parmi ceux qui possèdent ce droit, mais s'exerce sur ceux qui ne l'ont pas, quel que soit leur nombre, la majorité dans l'univers suppose déjà donné le droit ou le pouvoir de l'homme. C'est en ce sens que les femmes, les enfants, et aussi les animaux, les végétaux, les molécules sont minoritaires.*²¹⁹

La femme « ordinaire », chez Hawthorne, est donc cette femme « minoritaire » : cette définition est le résultat d'un ancrage profond des codes esthétique-moraux que la société masculine impose à ses représentants féminins. La femme n'a pas la possibilité de reprendre possession de son corps, et doit se réduire à n'être qu'un objet perçu, pensé, passif. Pas de « conversion » possible de son « corps pour autrui » en « corps pour soi », ce qui serait cependant la condition nécessaire et non négociable d'acquisition d'une autonomie corporelle et intellectuelle. La femme, selon l'écrivain, pour le dire dans les mots de Pierre Bourdieu, ne peut

*cess[er] d'exister seulement pour autrui ou, ce qui revient au même, pour le miroir (instrument qui permet non seulement de se voir mais d'essayer de voir comment on est vu et de se donner à voir comme on entend être vu), d'être seulement une chose faite pour être regardée ou qu'il faut regarder en vue de la préparer à être regardée. Il [ne peut] se converti[r] de corps pour autrui en corps pour soi, de corps passif et agi en corps actif et agissant.*²²⁰

La femme ne possède pas son corps, et de même elle ne possède pas sa féminité. Cette dernière lui est attribuée, la société insinue, à partir de critères naturels qu'elle érige en critères culturels, de sorte que la femme est née femme, et est donc féminine. Sandra Lee Bartky, dans son article intitulé « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power », reprend le féminisme foucauldien, et se donne comme objet d'investigation les pratiques disciplinaires à l'origine du corps dit « féminin » :

We are born male or female, but not masculine or feminine. Femininity is an artifice, an achievement, "a mode of enacting and reenacting received gender norms, which surface as so many styles of the flesh." In what follows, I shall examine those disciplinary practices that produce a body which in gesture and appearance is recognizably feminine. I consider three categories of such practice: those that aim to produce a body of certain size and general configuration; those that bring forth from this body a specific repertoire of

²¹⁹ Deleuze et Guattari 356

²²⁰ Bourdieu 74

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

*gestures, postures, and movements; and those that are directed toward the display of this body as an ornamented surface.*²²¹

Judith Butler, de son côté, énumère les trois cas de figure où il est possible de parler de « féminité » :

*a repudiation of femininity presumes that every person born with female anatomy is therefore in possession of a proper femininity (whether innate, symbolically assumed, or socially assigned), one that can either be owned or disowned, appropriated or expropriated*²²².

La féminité peut en effet être un attribut naturel (*innate*), voire biologique, en rapport immédiat avec l'anatomie de l'être humain femelle. Comme nous pourrions dire que l'homme est, par nature, masculin²²³, dire d'une femme qu'elle est féminine est, à ce stade primitif biologique, ni un compliment, ni une insulte. En revanche, les deux autres alternatives concernent davantage la société et l'individu, et donc, risquent potentiellement de heurter les sensibilités. En effet, la féminité symboliquement assumée (*symbolically assumed*) constitue le choix propre, explicite et affirmé (*assumed*) d'endosser, quel que soit le sexe biologique de la personne, des qualités, attitudes – corporelles, langagières, expressives – et autres attributs – vestimentaires, cosmétiques – que la société considère comme propres à la femme biologique. Nous pouvons ainsi dire que l'individu « féminin » peut être un homme aussi bien qu'une femme. Aucune barrière sexuelle qui relèverait du hasard biologique et organique ne doit s'élever entre l'individu et son identité intime. La dernière hypothèse avancée par Butler concernant la possibilité de la répudiation de la féminité trouve sa source dans l'institution sociale qui décide que tel ou tel individu peut être considéré comme « féminin(e) ». De véritables critères sont alors élaborés, et toute personne qui manque de remplir telle ou telle condition se voit exclue, bon gré mal gré, de cette catégorie des êtres féminins. Cette assignation à féminité (*assigned*) est le fruit d'un pan unique de la société qui établit des règles inaliénables et incontournables, et qui inflige des sanctions, légales, physiques ou symboliques, à ceux ou celles qui y dérogent, volontairement ou non. C'est d'ailleurs le jeu pervers du biologique et du social qui constitue la principale diatribe des critiques et

²²¹ Sandra Lee Bartky, « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power » 64. In Irene Diamond & Lee Quinby (eds), *Feminism and Foucault : Reflections on Resistance* (Boston : Northeastern University Press, 1988) 61-86

²²² Butler, *Gender* 9 (nous soulignons)

²²³ Et non pas viril : cet adjectif renferme une connotation sex-uelle/-iste qui l'exclut logiquement de l'ordre biologique, caractérisé par une neutralité référentielle.

anthropologues féministes dont se réclament Butler et Bourdieu. Nous retrouvons ainsi le principe de « socialisation du biologique » de ce dernier.

C'est pour cela que le corps de la femme peut être l'objet du regard masculin sans que cela ne lui semble indécent, obscène ou délétère. Au contraire, scruter, examiner le corps féminin ne lui donne qu'une opportunité supplémentaire de prouver et renforcer son argument de féminité naturelle, inconscient que la preuve recherchée pourrait fort bien n'être qu'un argument de mauvaise foi destiné à étayer un raisonnement qui, dès lors, se base sur un leurre, une véritable « mascarade ». Luce Irigaray définit ce concept ainsi :

Ce que j'entends par mascarade ? Notamment ce que Freud appelle « féminité ». C'est croire, par exemple, qu'il faille devenir une femme, qui plus est « normale », alors que l'homme serait d'entrée de jeu homme. Il n'aurait qu'à accomplir son être-homme, tandis que la femme aurait à devenir une femme normale, c'est-à-dire à entrer dans la mascarade de la féminité. Le complexe d'Œdipe féminin, c'est finalement l'entrée de la femme dans un système de valeurs qui n'est pas le sien, et où elle ne peut « apparaître » et circuler qu'enveloppée dans les besoins-désirs-fantasmes des autres – hommes.²²⁴

La femme qui répudie sa nature devient un monstre, une femme qui réclame une identité qui n'est pas la sienne car elle n'est pas née ainsi. Le prédéterminisme naturel, nous serions même tentée de parler de fatalisme biologique, n'admet aucune dérogation, et nie à la femme le contrôle de son existence. Au final, qu'elle soit naturelle, symbolique ou culturelle, la féminité de la femme n'est jamais véritablement le fruit d'un choix total qui émanerait totalement d'elle-même. La femme ne peut que se conformer à des préconceptions et définitions qui doivent s'appliquer aveuglément à toute femme portant le sexe féminin.

La femme doit alors se plier à une existence durant laquelle, à chaque étape de sa vie, elle sera jugée *en fonction de, en conformité aux* critères prédéterminés et socialement implantés. Le regard masculin représentera, dès lors, le moyen privilégié de cet examen constant. Chez Hawthorne, le regard devient le lieu d'un idéal féminin, voire de l'idéal féminin, ce que le sculpteur du conte « Egotism ; or, the Bosom Serpent », Herkimer, nomme, après l'exemple de Rosina, « the ideal of gentle womanhood » [Egotism; 1982; 782]. Par un effet pervers de permanence et d'affirmation incessante de sa validité et légitimité, cet idéal, qui au départ est le produit tout subjectif d'un désir individuel ou collectif, et donc, se caractérise par une contingence viable, se transforme en norme incontournable, ce que Judith

²²⁴ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris : Éd. De Minuit, 1977) 132

Butler appelle « a normalizing ideal that was conveyed through a plurality of gazes²²⁵ ». La femme se perd dans « une pluralité de regards », et aucun ne lui renvoie le véritable reflet de son identité. Le regard masculin, d'une certaine manière, est l'« éducation ou normalisation » dont Deleuze et Guatarri disent qu'elles sont à l'origine des changements des « points de subjectivation » qui participent de la construction du sujet :

Les diverses formes d'éducation ou de « normalisation » imposées à un individu consistent à lui faire changer de point de subjectivation, toujours plus haut, toujours plus noble, toujours plus conforme à un idéal supposé. Puis du point de subjectivation découle le sujet d'énonciation, en fonction d'une réalité mentale déterminée par ce point. Et du sujet d'énonciation découle à son tour un sujet d'énoncé, c'est-à-dire un sujet pris dans des énoncés conformes à une réalité dominante [...].²²⁶

Le regard crée cet « idéal imposé », et la « pluralité de ces regards insistants » (Butler) engendre, à son tour, une normalisation de cet idéal qui, au départ, n'était qu'une manifestation d'un désir marginal. De là découle que le corps de la femme est érigé en objet : la femme, par le(s) regard(s) masculin(s), est dépossédée de son corps : elle devient même autre à ses propres yeux. En étant étrangère à elle-même, la femme ne représente aucun danger pour l'autorité puritaine dans la mesure où elle est ainsi maintenue dans la sphère du Même féminin que le discours majoritaire masculin prône comme étant la seule image de la femme qui soit valable. Le « sujet d'énonciation » qui est celui de la femme n'est donc en réalité que le reflet du « point de subjectivation » qui, lui, est la projection d'un autre sujet, masculin celui-ci. La femme, et plus précisément son corps, devient un « énoncé conforme à une réalité dominante » qui est celle du regard masculin. À propos de la reconnaissance de son corps par la femme, Butler explique que

it is through the body that gender and sexuality become exposed to others, implicated in social processes, inscribed by cultural norms, and apprehended in their social meanings. In a sense, to be a body is to be given over to others even as a body is, emphatically, "one's own," that over which we must claim rights of autonomy²²⁷.

La femme ne se reconnaît pas car elle n'a aucun moyen de se connaître, ne serait-ce que physiquement. Monstration et plaisir scopique constitueront ainsi les maîtres-mots de la

²²⁵ Butler 67

²²⁶ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 161-162

²²⁷ Butler, *Gender* 20

relation entre l'homme et la femme, et certains contes du corpus hawthornien décrivent les conditions et les implications de ce rapport de force visuel.

La domination masculine du corps féminin

« Lignes de démarcation mystiques », « rites mystiques » : ce langage – celui de la transfiguration magique et de la conversion symbolique que produit la consécration rituelle, principe d'une nouvelle naissance – encourage à diriger la recherche vers une approche capable d'appréhender la dimension proprement symbolique de la domination masculine.

Bourdieu 8

Après avoir passé quelque temps sur les descriptions physiques comme indicateurs d'une présence d'un narrateur engagé, même dans les cas où le conte ne fournit aucun portrait à proprement parler de son héroïne, nous allons maintenant développer l'idée d'une révolte à travers le corps social de la femme en nous intéressant à la problématique du supplice et de la scarification du corps de la femme que nous considérons comme preuves et traces des effets néfastes de l'autorité masculine sur ce corps manipulé et objectifié. Nous remarquons que les figures féminines sont souvent infantilisées, et soumises au jugement de leurs compagnons masculins pour leur fournir la vérité sur elle-même. L'exemple de Georgiana de la nouvelle « The Birthmark » est à ce propos révélateur de la dynamique de soumission-supplice, et c'est sur elle que nous concentrons nos efforts d'analyse. Elle nous permettra également de faire des incursions parallèles dans d'autres nouvelles qui laissent échapper des échos s'harmonisant avec la vision féministe de Nathaniel Hawthorne.

La tache de naissance apparaît comme le lieu complexe de la manipulation masculine, qu'elle soit purement scientifique ou discursive, mais aussi comme le prétexte à l'élévation de l'intelligence d'Aylmer. C'est lui qui *informera*, au sens anglais du terme, la nature de la tache, et Georgiana subira passivement ces caprices définitionnels, au point que sa relation avec cette excentricité physique lui deviendra insupportable. Sous l'influence néfaste des piques serpentes de son mari, la tache de naissance finit par littéralement empoisonner son existence :

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

"I submit," replied she, calmly. "And, Aylmer, I shall quaff whatever draught you bring me; but it will be on the same principle that would induce me to take a dose of poison if offered by your hand." [Birthmark ; 1987 ; 128]

Georgiana est une autre Beatrice Rappaccini, des femmes à qui l'on – ce « on » qui n'est autre que les représentants de la société patriarcale – refuse toute maîtrise sur leur propre corps et à qui on leur inculque de faire don de soi à l'être aimé au point d'« anéantir avec emportement » « tout ce qui est inutile à l'aimé²²⁸ ». Michel Foucault évoque la dialectique du pouvoir et du corps :

Le corps est aussi directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes.²²⁹

Sa tache est perçue comme une preuve tangible de l'infériorité humaine qui se conjugue uniquement au féminin, ce qui, aux yeux de son époux, légitime, justifie sa soumission inconditionnelle. Dès lors, Aylmer se trouvera justifié dans sa volonté d'« astreindre » son épouse, non certes à des « travaux », mais à une constante pression psychologique que son enfermement dans le boudoir attendant au laboratoire symbolise tout en renforçant la perversité. Ces « rapports de pouvoir », qui « opèrent une prise immédiate » sur le corps de Georgiana, semblent bien à l'origine du processus d'infantilisation qui va engendrer, de la part de la jeune femme, la perte totale d'un rapport sain et objectif vis-à-vis de son propre corps, et plus particulièrement, sa tache. Georgiana est ainsi victime du raisonnement misogyne de son époux, qui souhaite une femme parfaite qui conviendrait, littéralement, à son statut de scientifique éminemment renommé. Aylmer agit donc en égoïste phallocentrique, aveuglé par sa propre réussite scientifique. Il n'hésite pas à infantiliser son épouse, qui accepte, doit accepter sans se plaindre, les remontrances, reproches, et recommandations de l'autorité paternelle, et même paternaliste que représente Aylmer. Culpabilité ou culpabilisation : la frontière est très fine, et les deux sont des constructions masculines qui visent à humilier la femme. Ainsi, tout se passait comme si Georgiana, à l'instar de Beatrice et Annie, refusait de croire en ses propres capacités intellectuelles, comme si elle avait besoin du consentement de son mari, même au sujet de ses propres divergences de point de vue.

²²⁸ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 488

²²⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison* (Paris : Gallimard, 1998) 34

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

Nous observons bien une dynamique de maltraitance : les personnages féminins subissent des supplices, et tout leur corps en porte les « traces », les « marques ». Le mécanisme foucauldien du supplice semble convenir à l'optique hawthornienne :

Le supplice fait, en outre, partie d'un rituel [...], et répond à deux exigences. Il doit, par rapport à la victime, être marquant : il est destiné, soit par la cicatrice qu'il laisse sur le corps, soit par l'éclat dont il est accompagné, à rendre infâme celui qui en est la victime ; le supplice, même s'il a pour fonction de « purger » le crime, ne réconcilie pas ; il trace autour ou, mieux, sur le corps même du condamné des signes qui ne doivent pas s'effacer ; la mémoire des hommes, en tout cas, gardera le souvenir de l'exposition du pilori, de la torture et de la souffrance dûment constatés. Et du côté de la justice qui l'impose, le supplice doit être éclatant, il doit être constaté par tous, un peu comme son triomphe.²³⁰

Nous pouvons même aller plus loin dans l'interprétation de la tache, un autre stigmat corporel féminin. En effet, si nous suivons le raisonnement de Michel Foucault, le visage supplicié, scarifié de Georgiana, mais aussi le souffle nauséabond de Beatrice (autre « marque de naissance », aussi invisible et impalpable soit-elle), et la pestilence de la nouvelle « Lady Eleanore's Mantle », voire le manteau calciné par la foule en délire à l'annonce de la mort de l'héroïne, peuvent tout vraisemblablement être lus comme le signe d'un crime commis. Cependant, avec Hawthorne, le porteur de ce signe discriminant n'en est pas l'« infâme » perpétreur mais bien la « victime » au sens de celle qui subit l'action dégradante. Ainsi, dans cette optique de renversement du rapport de force, ou, nous devrions dire, de faiblesse, Hawthorne transforme la marque charnelle en preuve d'un crime commis *contre*, et non *par*, la femme. C'est l'homme qui, en instaurant des règles et normes visant à régulariser, à régler le comportement féminin, se rend coupable de tortures, physiques et psychologiques, infligeant des souffrances sur ces femmes qui deviennent des martyrs, des boucs émissaires à la merci de la domination masculine. La femme correspond ainsi parfaitement à la définition deleuzienne du bouc émissaire, qu'il distingue clairement du « bouc expiatoire », qui est littéralement sacrifié :

Dans le régime signifiant le bouc émissaire représente une nouvelle forme de remontée de l'entropie pour le système des signes : il est chargé de tout ce qui est « mauvais », sur une période donnée, tout ce qui a échappé aux renvois de signe en signe à travers les cercles différents ; il assume aussi tout ce qui n'a pas su recharger le signifiant dans son centre, il emporte encore tout ce qui déborde le cercle le plus extérieur. Il incarne enfin et surtout la ligne de fuite

²³⁰ Foucault 43-44 (nous soulignons)

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

*que le régime signifiant ne peut pas supporter, c'est-à-dire une déterritorialisation absolue que ce régime doit bloquer ou qu'il ne peut déterminer que de façon négative, justement parce qu'elle excède le degré de déterritorialisation, si fort qu'il soit déjà, du signe signifiant.*²³¹

Ces signes visibles représentent les lignes de fuite de la sexualité féminine que la société patriarcale doit « bloquer » pour « supporter » les conséquences des différentes déterritorialisations dont la femme fait l'objet. Ainsi, la tache de naissance, si elle ne représente pas le péché et les ténèbres intérieurs de Georgiana (« the symbol of his wife's liability to sin, sorrow, decay, and death » [Birthmark ; 1987 ; 120]), en vient à « trace[r] autour ou, mieux, sur le corps même [de Georgiana] des signes [de cette manipulation phallocentrique] qui ne doivent pas s'effacer » et doivent témoigner de la soumission féminine dans une société patriarcale qui n'hésite pas à marquer à vie le corps de la femme, comme preuve de sa toute-puissance incontestée car incontestable. La tache de naissance est à la fois la marque du crime et de l'atrocité du joug masculin, mais aussi celle de la victimisation de la femme, torturée. Elle est aussi la marque de l'altérité, une autre réalisation de la ligne de fuite deleuzienne, et c'est pour empêcher l'élan de déterritorialisation qu'elle signifie qu'Aylmer désire l'éradiquer : l'opération est en réalité l'ultime tentative pour maintenir Georgiana dans la sphère gouvernée par le patriarcat. La jeune femme devient donc le bouc émissaire du scientifique dont parle Deleuze.

La comparaison entre, d'un côté, la tache de naissance de Georgiana et, de l'autre, les images stéréotypées de la féminité, est sous-entendue dans l'écho ironique que la répétition du mot « gripe » crée dans les passages suivants :

"Aylmer," resumed Georgiana, solemnly. "I know not what may be the cost to both of us to rid me of this fatal birthmark. Perhaps its removal may cause cureless deformity; or it may be the stain goes as deep as life itself. Again: do we know that there is a possibility, on any terms, of unclasping the firm gripe of this little hand which was laid upon me before I came into the world?"
[Birthmark ; 1987 ; 121 ; nous soulignons]

Aylmer raised his eyes hastily, and at first reddened, then grew paler, on beholding Georgiana. He rushed towards her and seized her arm with a gripe that left the print of his fingers upon it. [Birthmark ; 1987 ; 128]

La marque laissée par la main d'Aylmer moque et mime la tache en forme de main gravée sur et dans le visage de Georgiana, prouvant ainsi l'origine de sa marque de naissance.

²³¹ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 146

L'homme sera dès lors sans cesse confronté à la réalité de son acte criminel, à savoir le refoulement de l'altérité de la femme. Comme le dit Michel Foucault,

L'atrocité, c'est cette part du crime que le châtiment retourne en supplice pour la faire éclater en pleine lumière [...]. Le supplice fait partie de la procédure qui établit la réalité de ce qu'on punit. Mais il y a plus : l'atrocité d'un crime, c'est aussi la violence du défi lancé au souverain ; c'est ce qui va déclencher de sa part une réplique qui a pour fonction de renchérir sur cette atrocité, de la maîtriser, de l'emporter sur elle par un excès qui l'annule.²³²

Ainsi, Aylmer, confronté à la marque laissée sur le visage presque parfait de son épouse, est constamment face à ce « qui établit la réalité de ce qu'on punit » : la tache, signe du crime masculin, à l'instar des « marks of wear and tear, and unrenewed decay, which distinguish the works of man from the growth of nature! » [New Adam and Eve ; 1982 ; 748], obsède et hante celui qui en est à l'origine, et ce mouvement de hantise psychologique transforme la tache. Du signe d'un tort infligé à la femme, elle devient un signe d'un « défi lancé au souverain ». Georgiana, même si elle le fait involontairement, utilise sa marque comme arme pour retourner contre son époux le supplice dont il est le premier instigateur. Le bourreau devient victime, et la victime devient bourreau. L'inversion des rôles parle en faveur d'une revendication pour une voix féminine silencieuse, qui agit sous la forme de la conscience masculine, que rien ne parvient à tranquilliser. Les rêves agités d'Aylmer en sont la preuve patente. À cet égard, les cris agonisants de douleur que pousse Roderick peuvent également être interprétés comme la conscience d'un crime commis contre l'intégrité de la femme, une intégrité à comprendre dans le sens d'altérité. Ainsi, il est intéressant de remarquer le resurgissement de la réaction particulière lorsque Herkimer, dans le conte « Egotism ; or, the Bosom Serpent », annonce à l'homme au serpent qu'il lui apporte un message de Rosina, son épouse :

"Be calm, Elliston," whispered George Herkimer, laying his hand upon the shoulder of the snake-possessed. "I have crossed the ocean to meet you. Listen! Let us be private. I bring a message from Rosina—from your wife!"

"It gnaws me! It gnaws me!" muttered Roderick.

With this exclamation, the most frequent in his mouth, the unfortunate man clutched both hands upon his breast as if an intolerable sting or torture

²³² Foucault 67-68

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

impelled him to rend it open and let out the living mischief, even should it be intertwined with his own life. [Egotism ; 1982 ; 782-783]

La réaction de Roderick, qui suit la mention de sa femme, semble être un aveu de culpabilité du sort réservé à Rosina, qui doit subir que son destin soit lié à cet être déshumanisé et égocentrique.

Pour ce qui est du corps calcifié de Lady Eleanore, s'il paraît répondre parfaitement à l'idée foucauldienne de supplice-châtiment-exemple, nous pensons plutôt qu'il s'agit, pour Hawthorne, de montrer au contraire la victimisation de la femme. Lady Eleanore concilie les deux natures du supplice, à savoir celui que l'on fait subir au « bouc expiatoire », mais également au « bouc émissaire ». Nous aurons l'occasion de revenir sur l'idée d'expiation et de purgation dans nos deuxième et troisième parties.

Chez Hawthorne, l'idée de supplice et de torture physiques peut également être métaphorisée si, à la suite de certains critiques, nous caractérisons la relation Aylmer-Georgiana d'union vampirique. Jules Zanger remarque :

Aylmer, in turn, may be said to have transformed himself into a perfect, uxorious husband by elevating his wife into a scientific problem to be solved. The result is, if not marital happiness, at least a feverish compatibility, a temporary symbiosis that finally degenerates into vampirism. [...]. As is traditional in the vampire myth, the victim has been an active participant in the procedure that destroys her. If we regard vampirism as a metaphor for a relationship in which one partner gains life at the expense of the other, Aylmer and Georgiana's marriage may be described in those terms.²³³

Le geste final du scientifique consiste, il est vrai, à drainer, à aspirer la tache profondément ancrée dans la joue de la jeune femme. La vie qui s'échappe progressivement de son corps vidé de toute substance est l'ultime sacrifice que l'épouse accomplit, bon gré mal gré. De fait, le vampirisme métaphorique semble être une image patente de la soumission féminine, du rapport de force dont les termes renferment un danger fatal pour la femme qui se retrouve prise au piège des mailles du filet vampirique. La participation de Georgiana, et même celle de Beatrice, dans ce mécanisme destructeur montre la forte dépendance dont font preuve les figures féminines, abandonnées, comme des enfants, au bon jugement de leurs pairs phalocrates. En outre, tout comme le vampirisme gothique a toujours été une apte métaphore de la sexualité masculine, et, plus précisément, de l'aspect prédateur de cette

²³³ Jules Zanger, « Speaking of the Unspeakable : Hawthorne's "The Birthmark" », *Modern Philology* 80-4 (1983) : 366

dernière, réduisant la femme en proie inerte et passive dans sa réception de l'acte sexuel perpétré par l'homme-vampire, le drainage de la tache en possède également les caractéristiques. Georgiana semble être littéralement et figurativement violée par son mari qui, pour parvenir à ses fins, a eu recours à un stratagème malicieux. Même les admirateurs de Georgiana, ceux-là mêmes qui disent aimer la tache charmante, semblent condamnés par le narrateur, sceptique et dubitatif à l'égard de leur sincérité. Hawthorne semble assimiler les jeunes amants à Aylmer qui, finalement, peut être considéré comme le porte-parole de toute la foule d'admirateurs hypocrites. Et la réaction de Georgiana, pleine de naïveté touchante, en dit long sur les effets pervers de la manipulation psychologique qui vise à conditionner la jeune femme, et à l'amener à accepter tous leurs caprices et désirs peu nobles. Georgiana confesse son élan de confiance naïve :

"No, indeed," said she, smiling; but, perceiving the seriousness of his manner, she blushed deeply. "To tell you the truth, it has been so often called a charm that I was simple enough to imagine it might be so." [Birthmark ; 1987 ; 119 ; nous soulignons]

La voix passive utilisée pour caractériser la tache de naissance – *it has been so often called a charm* – manifeste, syntaxiquement, la position de passivité dans laquelle Georgiana s'est toujours trouvée face au jugement masculin. Elle ne peut que croire que ces représentants de la gent masculine lui veuillent du bien, aussi naïf que cela puisse paraître (*simple enough*). Elle ne conçoit pas que l'homme puisse avoir recours à des moyens peu honnêtes pour asseoir son contrôle et maintenir son assise émotionnelle et affective sur la femme. Cependant, la tache, c'est également le moyen par lequel Georgiana attire les regards et se sait regardée. Georgiana se complaît dans un narcissisme aliénant où elle retire un certain plaisir à fuir dans ce « moi »²³⁴ admiré par le regard masculin : « mieux que dans les miroirs, c'est dans les yeux admiratifs d'autrui qu'elle aperçoit son double nimbé de gloire²³⁵ », et qu'elle découvrira également la vacuité de son existence qui se résume à n'être qu'une image, un paraître anéantissant qui l'enferme dans un relativisme²³⁶ existentiel, et la pousse à envisager une autre ligne de fuite définitive. Georgiana serait ainsi l'une de ces

²³⁴ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 459

²³⁵ Beauvoir 468

²³⁶ La femme est « enfermée dans la sphère du relatif, destinée au mâle dès son enfance », Beauvoir 478

modèles de vanités²³⁷ que l'homme condamne pour exhiber une nudité sexuelle tout en jouissant la vue d'un corps nu exhibé pour son plaisir.

Si l'attitude de Georgiana se caractérise par une innocence extrême au début du conte, nous assistons à un revirement subtil mais en même temps brutal de son propre jugement concernant sa tache. En effet, Georgiana rejoint rapidement l'autre extrême axiologique et nourrit un désir de mort qui empoisonne son existence. Si nous aurons l'occasion de revenir sur ce désir dans le volet psychanalytique de notre troisième partie, nous souhaitons pour l'heure remarquer que ce même désir d'auto-destruction peut se lire comme la volonté féminine de mettre un terme à sa vie pour échapper à la barbarie masculine. Le viol dont elle est victime en est la manifestation ultime :

*In quite a few texts from the days of early modern science, the scientific mission is represented as rape, and nature is conceived of as a passive female, indifferent to, or even welcoming, its own assault.*²³⁸

Georgiana se résigne à se conformer à un idéal masculin de beauté corporelle, et, pour paraphraser Deleuze, « calque » ainsi ses sentiments sur ceux de son époux, accomplissant par là-même une reproduction de l'image d'elle-même qu'elle ne maîtrise pas et dont elle ne possède pas les droits d'auteur :

*C'est toujours l'imitant qui crée son modèle, et l'attire. Le calque a déjà traduit la carte en image, il a déjà transformé le rhizome en racines et radicelles. Il a organisé, stabilisé, neutralisé les multiplicités suivant des axes de signifiante et de subjectivation qui sont les siens. Il a généralisé, structuralisé le rhizome, et le calque ne reproduit déjà que lui-même quand il croit reproduire autre chose. C'est pourquoi il est si dangereux. Il injecte des redondances, et les propage. Ce que le calque reproduit de la carte ou du rhizome, c'en sont seulement les impasses, les blocages, les germes de pivot ou les points de structuration.*²³⁹

La révolusio n qu'Aylmer éprouve pour la tare physique qui déforme la belle surface du corps de son épouse contamine la jeune épouse.

²³⁷ Pour John Berger, cette vanité féminine condamnée n'est que la manifestation d'une hypocrisie masculine : « You paint a naked woman because you enjoy looking at her. You put a mirror in her hand and you call the painting "Vanity", thus morally condemning the woman whose nakedness you have depicted for your own pleasure, and thus repeating the biblical example by blaming the woman ». (John Berger, *Ways of Seeing*, BBC Television series, Episode 2 « Women in Art »)

²³⁸ Galia Ben-Ziman, « Challenging the Biological : The Fantasy of Male Birth as a Nineteenth-Century Narrative of Ethical Failure », *Women's Studies : an Interdisciplinary Journal* 35-4 (2006) : 379

²³⁹ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 21

*Perhaps, more commonly than men, women have devoted themselves to another in a “self-absorbing” union. In Georgiana's poignant situation, however, as in many real life situations, such absorption “becomes self-negating or masochistic when she sacrifices her individual personality and gifts by making the man and his achievements into her immortality symbol”.*²⁴⁰

L'individualité féminine se fond dans la masse conformisante de la pensée phallogocentrique, et se fait le miroir d'un solipsisme masculin.

L'expérience de l'autre-femme : solipsisme masculin, pulsion scopique et aliénation de la femme

Men dream of women; women dream of themselves being dreamt of. Men look at women; women watch themselves being looked at.

John Berger, Ways of Seeing, Episode 2 « Women in Art », BBC Television series

Dans son séminaire XI, Jacques Lacan vante les mérites des ouvrages de Merleau-Ponty, à savoir *Phénoménologie de la perception* et *Le visible et l'invisible*, dans lesquels le philosophe « reconnaît le recteur [de l'idée et de sa limite] dans l'œil²⁴¹ ». Lacan va jusqu'à faire de cet œil « la métaphore de quelque chose que j'appellerais plutôt *la pousse* du voyant – quelque chose d'avant son œil²⁴² ». De là va découler la pulsion scopique qu'il définit ainsi : « L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique²⁴³ ». Le regard de l'homme est le principal moyen par lequel la construction du féminin se fait. C'est ce « quelque chose [qui] glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé²⁴⁴ » « dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation²⁴⁵ ». La pulsion scopique, c'est donc, pour reprendre un autre terme lacanien, la « béance » entre l'œil et ce « quelque chose » élusif, voire illusif. Hawthorne va étudier les

²⁴⁰ Ernest Becker, *The Denial of Death* (New York : The Free Press, 1973), cité dans Shona M. et Michael Tritt, « Chasing Perfection : Death Denial in Nathaniel Hawthorne's "The Birthmark" », *PSYART : A Hyperlink Journal for the Psychological Studies of the Arts* (2009) : en ligne

²⁴¹ Lacan, *Quatre concepts* 84

²⁴² Lacan 84

²⁴³ Lacan 85

²⁴⁴ Lacan 85

²⁴⁵ Lacan 85

effets de la pulsion scopique sur celle qui est en est l'objet, littéralement : pour les figures féminines, nulle possibilité de dire « *Je me voyais me voir* », un énoncé qui, Lacan le reconnaît d'emblée, « a son sens plein et complexe à la fois, quand il s'agit du thème que développe *La Jeune Parque*, celui de la féminité²⁴⁶ ». Pour elle, c'est davantage le mot de John Berger qui correspond à sa double position de regardée regardée : « Men look at women; women watch themselves being looked at²⁴⁷ ». La femme se trouve dans une position de passivité indéniable : le verbe « watch », sous sa forme réfléchie, implique nécessairement un processus dont le sujet de l'énonciation est l'objet : elle reçoit un regard. Pour Lacan, le privilège du sujet regardant « paraît s'établir ici de la relation réflexive bipolaire [le « voir *au-dehors* » allié à « l'immanence du *je me vois me voir* »], qui fait que, dès lors que je perçois, mes représentations m'appartiennent²⁴⁸ ». Inversement, cette situation de supériorité, que la conscience de la bipolarité confère au sujet, condamne l'objet de « *je perçois* » et de « *mes représentations* » à n'être pas le sujet de cette perception. Ainsi, le « je » est, chez Hawthorne, principalement masculin, et les représentations sont les images physiques²⁴⁹ féminines que l'œil de l'homme voit et que son regard capte, dans son sens fort d'enfermer et retenir. L'objet féminin est véritablement cette propriété que, Lacan le fait remarquer à ses écoutants, « ce m'appartiennent [...] évoque²⁵⁰ ».

Si nous prenons l'incipit d'une nouvelle comme « The Birthmark », nous remarquons que, mis à part le titre, les premières lignes ne font pas mention du défaut physique qui hante le scientifique. En effet, ce n'est pas par le narrateur que le lecteur est amené à appréhender la tache de Georgiana, mais c'est bien par le recours au discours direct, celui du mari, qu'il va apprendre son existence plus que gênante. Ce détail, que le narrateur avait pour ainsi dire omis dans sa présentation liminaire du contexte narratif, n'en est pas un pour Aylmer, qui va développer une véritable obsession malsaine pour la tache. La mention *in medias res* de cet attribut corporel enclenche un processus irrépressible d'attraction-répulsion du regard aimanté d'Aylmer, comme impuissant face à la force magnétique que dégage la tache. Même son discours sera contaminé par l'objet de sa contemplation malsaine. Le regard du lecteur ne pourra pas résister au mouvement d'obscénité scopique, et les basculements répétitifs en focalisation interne (point de vue d'Aylmer) en sont les principaux responsables. Par exemple,

²⁴⁶ Lacan, *Quatre concepts* 93 (italiques de l'auteur)

²⁴⁷ John Berger, *Ways of Seeing*, BBC Television Series, Episode 2 « Women in Art »

²⁴⁸ Lacan 94 (italiques de l'auteur)

²⁴⁹ Nous opposons ainsi ces images en question aux images psychiques de la femme que l'homme construit mentalement et auxquelles doivent justement se conformer les premières.

« Aylmer *sat gazing at his wife with a trouble in his countenance that grew stronger until he spoke* » [Birthmark ; 1987 ; 169 ; nous soulignons]. Seule la parole pourra le libérer, temporairement, de la pression irrésistible qu'exerce la tache sur son regard. Ainsi, comme le dit le narrateur, elle devient « le point central de toute chose » :

Trifling as it at first appeared, it so connected itself with innumerable trains of thought and modes of feeling that it became the central point of all. With the morning twilight Aylmer opened his eyes upon his wife's face and recognized the symbol of imperfection; and when they sat together at the evening hearth his eyes wandered stealthily to her cheek, and beheld, flickering with the blaze of the wood fire, the spectral hand that wrote mortality where he would fain have worshipped. [Birthmark ; 1987 ; 120 ; nous soulignons]

Le passage est saturé d'expressions qui dénotent une aimantation du regard, comme si celui-ci ne pouvait que se tourner sur ou vers la tache : les prépositions « upon » et « to » textualisent cette attraction inexorable tout comme l'adverbe « stealthily » suggère l'idée d'obscénité scopique. La réaction corporelle de Georgiana, qui « soon learned to shudder at his gaze » [Birthmark ; 1987 ; 120], lui renvoie (*at his gaze*) ce regard objectifiant et mortifère qui fonctionne comme un viol de l'intimité (*shudder*) de la jeune femme, une mortification que le passage suivant explique clairement :

It needed but a glance with the peculiar expression that his face often wore to change the roses of her cheek into a deathlike paleness, amid which the crimson hand was brought strongly out, like a bas-relief of ruby on the whitest marble. [Birthmark ; 1987 ; 120 ; nous soulignons]

Georgiana est prise dans un cercle scopique : elle est tout à la fois la cause et la victime de cette « expression particulière » qui, à son tour, va provoquer le changement chromatique de la tache qui, enfin, va renforcer en le déclenchant de nouveau le processus d'aimantation oculaire. Nous pourrions tenter une visualisation schématique de la relation scopique qui met en jeu la tache, le regard d'Aylmer et la réaction de Georgiana où la flèche à double sens liant la tache et le regard d'Aylmer concrétise la réciprocité de ce phénomène de pulsion scopique, et où la position supérieure de la tache retranscrit cette focalisation permanente :

²⁵⁰ Lacan, *Quatre concepts* 94 (italiques de l'auteur)

PARTIE 1. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

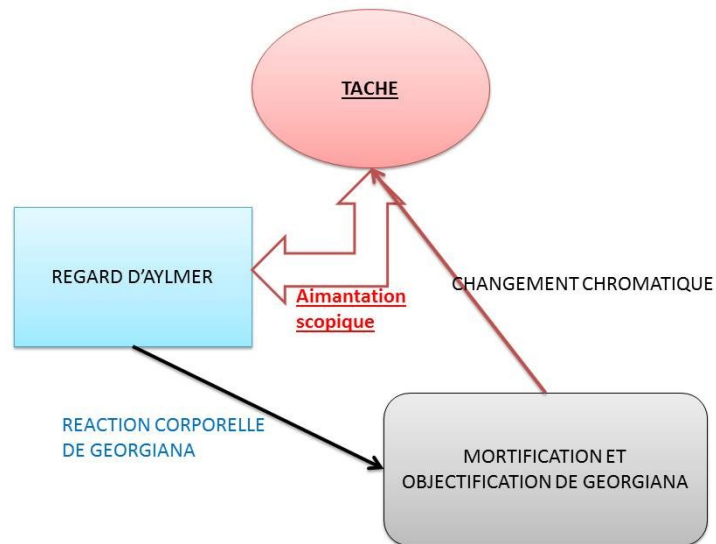


Figure 1: La pulsion scopique dans « The Birthmark »

Georgiana est prise au piège d'une relation triangulaire dans laquelle elle n'a aucune initiative, et où elle est réduite à l'état d'objet de part et d'autre de la relation. La seule influence dont elle jouit est en réalité un effet pervers et passif du regard désapprouvateur d'Aylmer : elle n'agit pas, elle réagit :

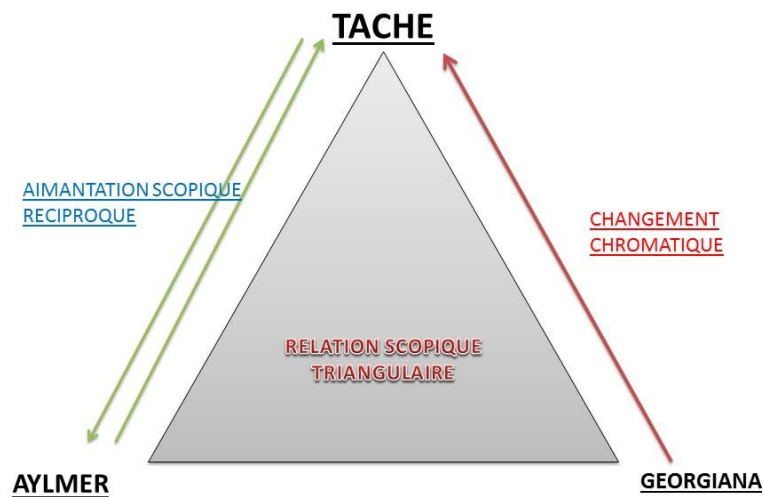


Figure 2: Le triangle scopique dans « The Birthmark »

L'absence de flèches, simples ou réciproques, reliant Aylmer à Georgiana, est révélatrice de cette objectification mortifère, cause et conséquence de la prééminence de la tache protubérante. Si Georgiana réagit ainsi, c'est bien parce qu'elle a connaissance des « schèmes de perception et d'appréciation » auxquels a recours Aylmer pour la juger, une connaissance qui constitue, pour Bourdieu, la condition pour optimiser le regard masculin, ce « pouvoir symbolique »

*dont l'efficacité dépend de la position relative de celui qui perçoit et de celui qui est perçu et du degré auquel les schèmes de perception et d'appréciation mis en œuvre sont connus et reconnus de celui auquel ils s'appliquent.*²⁵¹

Dès lors, Georgiana et les autres figures qui font l'objet d'un regard soutenu dans le but d'appréhender et cerner leur nature subissent, par ce regard même, l'imposition de sceaux définitoires qui confirment ou infirment leur appartenance au genre féminin, ou, dit autrement, confortent, ou non, l'adéquation de leur être à l'image de référence. Cependant, la femme regardée, construite, produite ne correspond pas nécessairement à une identité objective, libre de tout préjugé ou préconception. Bien au contraire, nous pouvons dire que cette femme-là est objectivée, attirant et attirée par un regard masculin qui tout à la fois la cadre et la recadre dans un tableau normalisé qui répond à toutes ses attentes. Ce regard posséderait alors un pouvoir d'absorption de l'identité²⁵² et de l'âme de celle qui en est l'objet : toute trace d'altérité est effacée. La seule identité qui est accordée à la femme chez Hawthorne est celle qui lui nie toute individualité, et garantit une identité²⁵³ parfaite avec la représentation masculine de son « moi ».

Ainsi, la femme regardée est le produit d'une « contemplation narcissique » inversée : loin de se reconnaître au travers de ce regard, la femme se trouve prise dans un processus délétère de non-reconnaissance de son existence. Son reflet ne répond plus à son but premier qui est de renvoyer une « identité confirmée », mais accomplit uniquement son but jumeau qui est de fournir au regardant le reflet de son « identité volée » :

C'est que le reflet est à la fois une identité confirmée (par la reconnaissance) et une identité volée, donc contestée (par l'image même) : il suffira d'une légère interprétation pour glisser de la contemplation narcissique

²⁵¹ Bourdieu 72

²⁵² « Identité » n'est pas à prendre dans son sens d'« assimilation » ou de « similitude », mais bien d'« individualité ». L'identité en question ici serait donc bien à rattacher au concept d'altérité.

²⁵³ Le terme « identité » renvoie, dans ce contexte, à la notion du Même.

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

*proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même.*²⁵⁴

Le regard d'Aylmer fonctionnerait alors comme un reflet de Georgiana dans lequel la jeune femme se perd non plus pour ne plus se reconnaître, mais au contraire pour s'y reconnaître que trop, de là entraînant son dégoût de soi. Cette reconnaissance, manquée ou réussie, aboutit à la naissance d'un sentiment d'auto-répulsion, d'une haine envers ce corps qui renvoie un reflet déformé et déformant. Georgiana et Beatrice sont des Narcisse féminins qui se figent dans une « immobilité inquiète » (Genette), la mort, car elles se savent à la merci de l'écart qui existe entre les désirs de leurs compagnons et leurs réalités physiques. En acceptant de supprimer leur reflet dont elles ne sont qu'une pâle dépendance, elles se détruisent elles-mêmes. Ainsi, elles deviennent aliénées, suivant ce processus de l'image spéculaire décrit par Gérard Genette :

*Le Moi se confirme, mais sous les espèces de l'Autre : l'image spéculaire est un parfait symbole de l'aliénation. [...]. Prisonnier de son image, Narcisse se fige dans une immobilité inquiète, car il se sait à la merci du moindre écart, qui, en supprimant son reflet dont il n'est plus qu'une pâle dépendance, le détruirait lui-même.*²⁵⁵

D'une certaine manière, le sort tragique des héroïnes des contes trouve sa source dans le non-respect de ce que Catherine Clément, à la suite de Claude Lévi-Strauss, appelle la « bonne distance », ou « l'équivalent du stade du miroir, en ethnologie²⁵⁶ ».

Catherine Clément avance que

*[La bonne distance] se dit dans tous les mythes, partout où la réunion hasardeuse du destin provoque la catastrophe. Elle se dit dans l'histoire d'Œdipe, trop réuni à sa mère ; dans l'histoire de la femme Séléné, trop proche du dieu Zeus, [...]. Les héros meurent d'être trop près, ou trop loin. Les paranoïaques de Lacan frappent parce qu'elles sont trop près d'une image féminine menaçante, et trop loin d'autres images inaccessibles.*²⁵⁷

Ainsi, les héros de Hawthorne, des maniaques de l'idéalisme, détruisent leurs femmes car elles leur renvoient une image qui jure considérablement avec leurs intimes conceptions, et, de même, elles se détruisent elles-mêmes car elles se pensent à une distance inaccessible

²⁵⁴ Gérard Genette, *Figures I* (Paris : Seuil, 1976) 22

²⁵⁵ Genette 22-23 (italiques de l'auteur)

²⁵⁶ Catherine Clément, *Vies et légendes de Jacques Lacan* (Paris : B. Grasset, 1981) 92

²⁵⁷ Clément 93

de l'idéalité masculine. La mauvaise appréciation de la bonne distance est à l'origine de malentendus existentiels entre Beatrice et Giovanni. Ce dernier expérimente la vérité de l'axiome merleau-pontois selon lequel « [l]e monde est cela que je perçois, mais sa proximité absolue, dès qu'on l'examine et l'exprime, devient aussi, inexplicablement, distance irrémédiable²⁵⁸ ».

À plusieurs reprises dans le récit, le narrateur mentionne, explicitement ou implicitement, la distance qui sépare Giovanni, du haut de sa fenêtre, et Beatrice, en bas dans le jardin, comme facteur influant considérablement sur l'exactitude des témoignages oculaires du jeune homme. Cette distance est l'un des conditionnements dont Merleau-Ponty dit qu'il échappe à la subjectivité et favorise l'objectivité de la perception :

*Mais à considérer le champ tel que je l'ai quand je regarde librement des deux yeux, hors de toute attitude isolante, il m'est impossible de l'expliquer par des conditionnements. Non que ces conditionnements m'échappent ou me restent cachés, mais parce que le « conditionné » lui-même cesse d'être d'un ordre tel qu'on puisse le décrire objectivement.*²⁵⁹

Dès lors Giovanni oscillera entre, d'un côté, une certitude indéniable que la Beatrice qu'il voit est une seule et même personne avec celle qu'il a déjà vue, et, de l'autre, une certitude tout aussi incontestable qu'elle ne l'est pas : pour paraphraser Merleau-Ponty, entre la seconde Beatrice (celle qui est tributaire de la subjectivité perceptive du héros masculin) et la première (celle qui existe indépendamment de la perception de Giovanni), il y a « passage de l'apparent au réel, et ils sont incommensurables²⁶⁰ ».

Ainsi, alors que Giovanni voit Beatrice pour la première fois, le narrateur décrit son poste d'observation comme étant « his lofty window » [Rappaccini ; 1987 ; 191], où l'adjectif « lofty » concrétise la hauteur spatiale de laquelle le jeune étudiant observe Beatrice, mais aussi nous dirige vers une lecture métaphorique : « to look down [upon]²⁶¹ », c'est non seulement « regarder quelque chose de haut », mais également « regarder *quelqu'un* de haut », c'est-à-dire « mépriser ». Ainsi, chaque fois que Giovanni baisse les yeux en direction du jardin, il se place dans une position de condescendance par rapport au personnage féminin qui subit ses assauts oculaires.

²⁵⁸ Merleau-Ponty, *Visible* 23

²⁵⁹ Merleau-Ponty 39 (italiques de l'auteur)

²⁶⁰ Merleau-Ponty 39-40

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

Dans cet autre passage, le narrateur, en véritable metteur en scène, organise son espace topographique de sorte à ce que le lecteur puisse visualiser sans difficulté la scène jouée :

Beatrice now strayed carelessly through the garden, approaching closer beneath Giovanni's window, so that he was compelled to thrust his head quite out of its concealment in order to gratify the intense and painful curiosity which she excited. [...]

An impulsive movement of Giovanni drew her eyes to the window. [...]. Scarcely knowing what he did, Giovanni threw down the bouquet [...].

She lifted the bouquet from the ground [...], passed swiftly homeward through the garden. [Rappaccini ; 1987 ; 194-195]

La théâtralisation de leurs échanges oculaires, qu'ils soient unilatéraux ou réciproques, et de l'offrande florale, dramatise la relation qui va dès lors unir Giovanni et Beatrice. Le jeu sur l'espace permet en effet à Hawthorne de réfléchir sur l'implication que « so great a distance » [Rappaccini ; 1987 ; 195] peut avoir sur la relation. Giovanni devra trouver le bon équilibre entre un rapprochement délétère qui « would have blasted his eyesight had he been betrayed into a glance » [Rappaccini ; 1987 ; 195] et une distance tout aussi nuisible. Le narrateur résume parfaitement ces alternatives dans le passage qui suit :

He felt conscious of having put himself, to a certain extent, within the influence of an unintelligible power by the communication which he had opened with Beatrice. The wisest course would have been, if his heart were in any real danger, to quit his lodgings and Padua itself at once; the next wiser, to have accustomed himself, as far as possible, to the familiar and daylight view of Beatrice—[...]. Least of all, while avoiding her sight, ought Giovanni to have remained so near this extraordinary being that the proximity and possibility even of intercourse should give a kind of substance and reality to the wild vagaries which his imagination ran riot continually in producing. [Rappaccini ; 1987 ; 195 , nous soulignons]

Les phénomènes oculaires qui affectent la perception de Giovanni semblent, de par leur impossible qualification (« reality » s'oppose, dans le passage, à « imagination »), entrer dans la catégorie de « faits intérieurs » qui échappent à la science objective et qui vont tomber sous le joug de l'affect humain :

²⁶¹ C'est une expression récurrente à l'endroit de Giovanni, dont la variante peut également être « to overlook » comme dans « he had the privilege of overlooking this spot of lovely and luxuriant vegetation » [Rappaccini ; 1987 ; 191].

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

Notre but n'est pas d'opposer aux faits que coordonne la science objective un groupe de faits, – qu'on les appelle « psychisme » ou « faits subjectifs » ou « faits intérieurs » –, qui lui « échappent » [...].²⁶²

Catherine Clément dit de l'équilibre des mythes que l'important, c'est justement de trouver un équilibre dans le dire : « Plus près, c'est une mortelle fusion, plus loin, c'est une haine indistincte²⁶³ ». Chez Hawthorne, le « mi-dire » n'est qu'un mal-dire, et l'échange dont parle Clément ne peut se réaliser. La portée ironique des expressions « to a certain extent » et « as far as possible », pourtant des commentaires métadiscursifs, est indéniable : c'est bien une distance salvatrice qui assure la bonne communication, dans les deux sens, entre Giovanni et Beatrice. Le jeune homme ne saisit pas la littéralité des mises en garde de l'instance narrative, et franchit la ligne rouge de démarcation²⁶⁴ qui, en réalité, ne signifiait pas l'équilibre mental du jeune homme, mais bien le respect de l'intimité de Beatrice :

Chaque fois que nous voulons y [l'idée] accéder immédiatement, ou mettre la main sur elle, ou la cerner, ou la voir sans voiles, nous sentons bien que la tentative est un contre-sens, qu'elle s'éloigne à mesure que nous approchons ; l'explicitation ne nous donne pas l'idée même, elle n'en est qu'une version seconde, un dérivé plus maniable.²⁶⁵

C'est Giovanni qui prend la vie de Beatrice sans rien recevoir en retour, et surtout pas une « explicitation » du mystère-Beatrice de sa part, si ce n'est une malédiction tacite. Beatrice est victime d'une proximité qui a entraîné une mortelle dissolution, elle qu'un certain éloignement aurait pu préserver d'une « haine indistincte ».

Judith Butler, elle, a une vision quelque peu différente du concept de « bonne distance » :

There are advantages to remaining less intelligible, if intelligibility is understood as that which is produced as a consequence of recognition according to prevailing social norms. Indeed, if my options are loathsome, if I have no desire to be recognized within a certain set of norms, then it follows that my sense of survival depends upon escaping the clutch of those norms by which recognition is conferred. It may well be that my sense of social

²⁶² Merleau-Ponty 40

²⁶³ Clément 157

²⁶⁴ Une autre référence à la distance qui sépare Giovanni de l'objet de son observation apparaît dans ce passage où, alors que le jeune étudiant a pris la résolution de tester la véracité des propos déroutants de Baglioni, il élabore un plan infallible : « but if he could witness, *at the distance of a few paces*, the sudden blight of one fresh and healthful flower in Beatrice's hand, there would be *no room* for further question. » [Rappaccini ; 1987 ; 205 ; nous soulignons]. Il n'a pas conscience que peu importe les circonstances de l'observation, celle-ci sera toujours biaisée par son humeur, et dès lors, il ne verra que ce qu'il veut voir, ou même craint de voir.

²⁶⁵ Merleau-Ponty 194

*belonging is impaired by the distance I take, but surely that estrangement is preferable to gaining a sense of intelligibility by virtue of norms that will only do me in from another direction.*²⁶⁶

Si la femme se refuse à être conçue comme un reflet des normes sociales, elle se risque à ne pas être reconnue comme être. Selon Butler, il est préférable de se passer de reconnaissance si celle-ci est synonyme d'aliénation. La « bonne distance », pour Butler, serait donc un éloignement brutal, une rupture radicale avec des normes qui déformeraient plus qu'autre chose l'être féminin.

Cette distance, c'est le regard masculin qui en *informe* le parcours, celui qui lie le sujet masculin à l'objet féminin, cet objet-petit-a lacanien²⁶⁷ qui fera surgir le désir. Comme le dit Catherine Clément, « L'Autre est une mascarade – la mascarade féminine, ou la parade masculine²⁶⁸ », c'est-à-dire la mise en scène par le spectateur masculin du spectacle féminin. Quel est ce spectacle ? En quoi réside l'obscénité de cette mascarade, la fraude de la femme ? À plusieurs reprises dans ses contes, Hawthorne semble s'attarder sur l'idée de la spectacularisation, ou comme le dit Luce Irigaray, de la « spécula(risa)tion²⁶⁹ » de la femme, centre du regard masculin qui l'objectifie et la prive ainsi d'être. Ce spectacle, c'est donc également une « mascarade » de la féminité, c'est-à-dire, comme le dit Luce Irigaray, la mascarade qu'est la féminité : la femme, c'est avant tout un être qui doit « *devenir* une femme²⁷⁰ ». La mascarade freudienne s'oppose donc au devenir-femme deleuzien.

La mascarade prend, chez Hawthorne, la forme d'une relation entre le protagoniste masculin et la figure féminine, qui met en jeu un rapport de force langagier par lequel le premier impose sa vision au second, une vision qui, en réalité, consiste à enfermer la femme dans une impasse existentielle où, littéralement, elle ne peut exister. Les stratégies discursives mises en place par Aylmer pour amener Georgiana progressivement à une acceptation de la monstruosité de sa tache œuvrent à accomplir cette mascarade de la féminité.

Avec Aylmer, nous remarquons une tendance contradictoire entre une hyperbolisation et une minimisation de la tache, une attitude hyperbolique qui a tendance à exagérer l'horreur que la marque produit, faisant naître chez lui un sentiment irrépressible de haine, et une attitude minimalisante qui a pour effet de réduire, voire de compenser, ses élans

²⁶⁶ Butler, *Gender* 3

²⁶⁷ Cf. les *Séminaires* IV et X de Lacan.

²⁶⁸ Clément 118

²⁶⁹ Luce Irigaray, *Speculum* (Paris : Éd. De Minuit, 1974) 20

²⁷⁰ Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* 132 (italiques de l'auteur)

d'exagération. Ses fluctuations ressemblent aux changements d'intensité de la tache, véritable miroir des émotions de Georgiana :

Had she been less beautiful, [...]—he might have felt his affection heightened by the prettiness of this mimic hand, now vaguely portrayed, now lost, now stealing forth again and glimmering to and fro with every pulse of emotion that throbbed within her heart. [Birthmark ; 1987 ; 120 ; nous soulignons]

La multiplication de l'adverbe « now », conjuguée aux locutions adverbiales « forth again » et « to and fro », mime un va-et-vient entre, d'un côté, les changements d'humeur d'Aylmer et, de l'autre, ceux de Georgiana, dans ce qui pourrait presque être décrit comme étant une lutte pour le pouvoir. Aylmer, en appuyant son regard sur la tache, signifie à Georgiana son mécontentement, et en retour, en intensifiant le rouge écarlate de sa marque de naissance, la jeune femme semble défier davantage l'indignation de son époux dans un élan inconscient d'affirmation de soi.

La stratégie vise à imprégner l'esprit de Georgiana de l'ampleur de sa tache de naissance. Chacun des pans de la mécanique discursive d'Aylmer s'applique en fonction du but recherché :

“Dearest Georgiana, I have spent much thought upon the subject,” hastily interrupted Aylmer. “I am convinced of the perfect practicability of its removal.” [Birthmark ; 1987 ; 121]

Ainsi, lorsqu'Aylmer désire convaincre son épouse de la faisabilité et praticabilité de son expérience d'extraction (*removal*) de la tache, ainsi que de la rentabilité de cette tentative dangereuse pour Georgiana, et même mortelle, le scientifique tend à minimiser, d'une part, la taille de l'objet à éradiquer, et, d'autre part, le labeur et la peur induits par l'expérience en elle-même :

“Fear not, dearest,” exclaimed he. “Do not shrink from me! Believe me, Georgiana, I even rejoice in this single imperfection, since it will be such a rapture to remove it.” [Birthmark ; 1987 ; 123 ; nous soulignons]

“O, do not tremble, my love,” said her husband. “I would not wrong either you or myself by working such inharmonious effects upon our lives; but I would have you consider how trifling, in comparison, is the skill requisite to remove this little hand.” [Birthmark ; 1987 ; 125 ; nous soulignons]

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

Dans le premier passage, l'expression « this single imperfection » réduit à un petit détail la tache qui pourtant envahit l'esprit du scientifique. Dans le second passage, Aylmer minimise la complexité et le danger de l'expérience à venir. Les apostrophes « dearest » et « my love » viennent renforcer sa stratégie discursive en recourant à l'affect de Georgiana pour la persuader et l'amadouer. Persuasion et démonstration scientifique sont donc les deux mécanismes complémentaires et interdépendants du discours d'Aylmer.

Ainsi, Hawthorne met en place un véritable stratagème langagier dont le but inavoué est de maintenir un contrôle inexorable sur l'esprit de la jeune femme, qui, finalement, ne pourra réfléchir toute seule et décider de son propre sort, et s'en remettra à la perspicacité et intelligence masculines, comme ce passage tente de nous le prouver :

Though she had some indistinct idea of the method of these optical phenomena, still the illusion was almost perfect enough to warrant the belief that her husband possessed sway over the spiritual world. [Birthmark ; 1987 ; 124]

Le narrateur ne se prive pas pour émettre un jugement de valeur négatif sur cette obsession qui occulte tout le corps de Georgiana. Aux tendances disproportionnées, hyperboliques d'Aylmer, il oppose des tentatives de relativisation minimaliste que Georgiana semble concevoir et cautionner. Examinons les références précises ou périphrastiques, en tâchant, dans la mesure du possible, de faire correspondre à chacune d'entre elles l'instance énonciative. Suit un relevé²⁷¹ de ces occurrences :

Tableau 1: Qualifications de la tache par le narrateur dans « The Birthmark »

Qualifications : point de vue du narrateur	
<u>Qualifications neutres ou positives</u>	<u>Qualifications négatives</u>
- « a singular mark » (119 : dans notre optique, l'adjectif <i>singular</i> est neutre, et ne marque pas un jugement de valeur dépréciatif, mais, au contraire même, dénoterait une certaine particularité, dans le	- « a crimson stain upon the snow » (119) - « this one defect » (120 : cette même expression, que nous avons classée dans la colonne de gauche, pourrait néanmoins être le

²⁷¹ Pour une lecture aisée et logique, nous recommandons à notre lecteur de lire la colonne de gauche dans un premier temps avant de poursuivre sur celle de droite. Ainsi, certaines correspondances pourront être mises à jour et expliquées.

<p>bon sens du terme, de la tache de naissance.)</p> <ul style="list-style-type: none"> - « a tint of deeper crimson » (119) - « it gradually became more indistinct, and finally vanished » (119) - « the smallest pygmy size » (119) - « this mimic hand » (120 : ici, plus exactement, nous entendons la voix d'Aylmer en focalisation interne indirecte) - « this one defect », (120 : cette expression, apparemment négative, est, selon nous, d'une neutralité qualitative en raison de l'absence d'un adjectif de valeur comme ce sera le cas lorsqu'on abordera le point de vue d'Aylmer.) - « the crimson hand » (120) - « the birthmark » (120 : l'énoncé dans lequel s'insère cette expression objective est en réalité plus complexe qu'il n'y paraît : « rendering <u>the birthmark</u> [focalisation externe] a <u>frightful object</u> [focalisation interne, voix d'Aylmer] ») - « trifling as it [this one disastrous topic] first appeared » (120 : ici, aussi, l'on constate une complexification de la focalisation : l'adjectif <i>trifling</i> est sans aucun doute à mettre sur le compte du narrateur, ainsi que le pronom de reprise <i>it</i> ; en revanche, le référent initial, c'est-à-dire <i>this one disastrous topic</i>, est indiscutablement sorti tout droit de l'esprit obsédé et insatisfait du scientifique.) 	<p>fruit d'une contagion langagière par le discours péjoratif et humiliant d'Aylmer.</p> <ul style="list-style-type: none"> - « hide the terrible mark from her husband's eyes » (123 : la focalisation interne, par le biais de l'expression relative au regard du mari, peut annuler l'apparition de cette expression dans ce tableau. On la retrouvera d'ailleurs dans celui consacré aux qualifications émanant du scientifique.) - « a heightened flush of the cheek » (129 : c'est le terme <i>flush</i> qui motive notre choix de classer cette expression dans la colonne négative.) - « Its presence had been awful ; its departure was more awful still » (130) - « the fatal hand » (130 : cette même expression, qui se trouve liée au destin latin, se retrouve ici pour signifier, plus négativement, ce que le destin réserve à la belle femme, à savoir la mort.)
--	---

PARTIE 1. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

<p>- « the roses of her cheek » (120)</p> <p>- « the crimson hand was brought strongly out, like a bas-relief of ruby on the whitest marble » (120 ; clairement, ici, le narrateur fait l'éloge de la marque dont la teinte écarlate peut, aux yeux d'Aylmer, être agressive et traumatisante. En réalité, la positivité de la qualification repose ici dans le contrebalancement de la couleur effective de la tache – <i>crimson</i> – et la comparaison qualitative – <i>ruby on the whitest marble</i>.)</p> <p>- « the impress of the crimson hand » (122)</p> <p>- « the mimic figure of a hand » (124)</p> <p>- « at the mention of the birthmark » (125)</p> <p>- « the crimson hand, which at first had been strongly visible » (130)</p> <p>- « the fatal hand » (130 : ici, l'adjectif <i>fatal</i>, pour signifier la positivité de sa qualification, est à prendre dans son sens étymologique, c'est-à-dire relatif au <i>fatum</i>, à ce destin qui allait se jouer de Georgiana.)</p> <p>- « the last crimson tint of the birthmark » (130)</p>	
--	--

Tableau 2: Qualifications de la tache par Aylmer dans « The Birthmark »

Qualifications : point de vue d'Aylmer	
<u>Qualifications neutres ou positives</u>	<u>Qualifications négatives</u>
- « the mark upon your cheek » (119 :	- « the mark upon your cheek might be

<p>l'on pourrait arguer que cette expression est d'une neutralité digne du narrateur tant aucun des termes à proprement parler dénote ou connote un quelconque sentiment de dégoût ou de répulsion.)</p> <p>- « this slightest possible, which we hesitate whether to term a defect or a beauty » (119 : la tournure alternative <i>whether to...or</i> dans laquelle les deux pans qualitatifs sont énoncés – négatif et positif, dépréciatif et appréciatif – implique structuralement de placer l'expression dans cette colonne. On la retrouvera dans l'autre colonne.)</p> <p>- « this mimic hand » (120 : ici, plus exactement, nous entendons la voix d'Aylmer en focalisation interne indirecte)</p> <p>- « this one defect », (120 : cette expression, apparemment négative, est, selon nous, d'une neutralité qualitative en raison de l'absence d'un adjectif de valeur, comme ce sera le cas lors d'une autre occurrence.)</p> <p>- « the birthmark » (120)</p> <p>- « trifling as it [this one disastrous topic] first appeared » (120)</p> <p>- « its tiny grasp » (121 : cette expression fait référence à la scène onirique rapportée par Georgiana, affolée par l'effet que sa tache produit chez celui qu'elle aime. Néanmoins, nous décidons de la classer dans la catégorie « neutre ou positive ». D'autant que l'adjectif <i>tiny</i> a tout de même une</p>	<p>removed » (119 : ici, ce n'est pas tant les termes utilisés qui dénotent l'aspect négatif, mais plutôt la formulation démonstrative, dénonciatrice presque, comme si Aylmer pointait de son doigt réprobateur le criminel impardonnable « en la personne » de la tache de naissance. De plus, l'extraction envisagée, certes timidement par le modal épistémique <i>might</i> qui, subtilement, fait appel à la force virile qu'est celle du scientifique, et, en même temps, envisage néanmoins cette possibilité, une éventualité sur le mode positif (au sens prédicatif du terme, c'est-à-dire du côté de la validation de la relation <your cheek/be removed>.)</p> <p>- « this slightest possible, which we hesitate whether to term a defect or a beauty » (119)</p> <p>- « the visible mark of earthly imperfection » (119)</p> <p>- « a crimson stain upon the snow, in what Aylmer deemed almost fearful distinctness » (119)</p> <p>- « a frightful object » (120)</p> <p>- « this one disastrous topic » (120)</p> <p>- « the central point of all » (120 : c'est l'idée d'obsession qui motive sa place dans la colonne des qualifications négatives.)</p> <p>- « the spectral hand » (120 : la référence au fantôme, et donc à la mort, ne peut que justifier la qualification négative de</p>
--	---

<p>connotation affective indéniable, même si, dans le cas d'Aylmer, il est difficile de croire en une quelconque attirance ou affection pour la tache. C'est d'ailleurs le « travail » du terme <i>grasp</i> que de nous le rappeler.)</p> <ul style="list-style-type: none"> - « this dear cheek » (121) - « the whiteness of her cheek » (122) - « I even rejoice in this single imperfection » (123 : ces trois dernières expressions, si elles figurent dans la catégorie des qualifications positives, c'est uniquement parce qu'elles considèrent la tache, objet d'horreur initialement, comme objet d'intérêt – scientifique, personnel – pour Aylmer, qui réussit donc à tirer le meilleur parti de ce défaut affreux.) - « how trifling, in comparison, is the skill to remove this little hand » (125 : comme c'était également le cas pour l'adjectif <i>tiny</i> dans « tiny grasp », ici, <i>little</i> réoriente la qualification, sinon du côté positif, du moins du côté de la neutralité qualitative.) - « freckles » (125) - « this crimson hand, superficial as it seems » (128 : l'on pourrait arguer que la formulation <i>as it seems</i>, qui suppose justement une réalité toute autre, mériterait une re-catégorisation de l'autre côté de cette infime ligne séparatrice entre négativité et positivité. Et pourtant, nous la trouvons ici, du fait même de cette tournure concessive car, après tout, même si cela est temporaire, 	<p>cette expression.)</p> <ul style="list-style-type: none"> - « this odious hand » (120 : cette expression, comme <i>its tiny grasp</i>, fait référence au rêve cauchemardesque qu'Aylmer fait à propos de son expérience d'extraction de la tache. Ainsi, ce qu'il pense et ce qu'il dit ne coïncide pas nécessairement, et cela fait partie intégrante de sa stratégie de réconfort, de relativisation et de minimisation de l'importance que la tache occupe dans ses préoccupations quotidiennes, d'une part, et, d'autre part, de l'importance de l'expérimentation/-ience envisagée.) - « the intense glow of the birthmark » (122 : l'intensité lumineuse que dégage la tache de naissance n'a rien de rassurant, et semble même agresser Aylmer, le frappant de plein fouet, l'obligeant à confronter la réalité inévitable que nul ne peut passer sous silence.) - « hide the terrible mark from her husband's eyes » (123 : on retrouve ainsi cette expression où le regard du mari envahit l'espace discursif au point que Georgiana en ressent jusque les effets somatiques, comme si son corps réagissait à ce fusil oculaire.) - « the blight of that fatal birthmark » (128) - « this crimson hand, superficial as it seems » (128 : la réapparition de cette expression dans la présente colonne s'explique par le fait que le scientifique ne
--	--

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

<p>Aylmer bascule du côté positif de la tache.)</p> <p>- « no taint of imperfection » (129 : même si l'expression fait plus exactement référence à l'esprit de Georgiana, il est clair que l'obsession pour sa tache sature le discours aylmerien, au point qu'il dresse une sorte de raccourci métonymique entre la manifestation physique / corporelle et ce qu'elle est supposée signifier au sujet de l'intériorité de sa belle épouse autrement si parfaite. Ainsi, ici, la négation, qui pourrait porter un accent de contraste à l'oral, justifie et implique même le placement de cette expression dans la catégorie positive. Ce <i>no</i> efface en quelque sorte toute idée d'imperfection qui aurait pu résider, tel un dépôt résiduel, dans l'esprit d'Aylmer.)</p>	<p>peut s'empêcher de partir d'une évaluation négative, même si c'est pour, provisoirement, la nuancer et la relativiser.)</p> <p>- « no taint of imperfection » (129 : l'idée d'imperfection est omniprésente, même dans ces expressions qui dénotent une qualité intrinsèque de Georgiana.)</p> <p>- « the fatal hand » (130 : ce <i>fatum</i> latin qui se transforme en mort désastreuse.)</p> <p>- « its presence had been awful ; its departure was more awful still » (130)</p>
--	--

Tableau 3: Qualifications de la tache par Georgiana dans « The Birthmark »

Qualifications : point de vue de Georgiana	
<p><u>Qualifications neutres ou positives</u></p> <p>- « the roses of her cheek » (120 : même s'il s'agit d'une focalisation externe, l'on peut arguer que le narrateur se fait le porte-parole de la belle femme timide qui a du mal à s'imposer et à imposer un avis personnel tranché et définitif.)</p> <p>- « this little hand » (121)</p> <p>- « this little, little mark, which I cover with the tips of two small fingers » (121 : l'adjectif <i>little</i>, que Georgiana répète, comme</p>	<p><u>Qualifications négatives</u></p> <p>- « this odious hand » (120 : cette expression, en référence au rêve d'Aylmer, est reprise ici, mise sur le compte d'une Georgiana coupable d'avoir suscité un tel élan d'horreur chez son mari. On constate dès cet instant la contamination du discours de Georgiana par celui de son mari.)</p> <p>- « this fatal birthmark » (121)</p> <p>- « this hateful mark » (121)</p> <p>- « this dreadful hand » (121 : ces deux</p>

<p>si elle espérait réduire davantage la taille de la tache minuscule par la seule force de son discours itératif, procure à l'expression sa valeur neutre, ou, plus exactement, neutralisante.)</p> <p>- « the birthmark » (122)</p> <p>- « the minute figure of a hand » (124 : la qualification est très complexe en ce qui concerne cette expression car l'apparente neutralité cache, en profondeur, une révulsion quasi physiologique qui semble être contenue dans l'infime espace textuel de l'adjectif <i>minute</i>.)</p>	<p>dernières expressions sont toutes deux caractérisées par la présence de ce suffixe adjectivant <i>-ful</i> qui textualise, grammaticalise si l'on peut dire une haine grandissante dans le cœur de Georgiana envers sa tache qui commence à prendre des proportions énormes et incommensurables, d'un point de vue psychologique et affectif.)</p> <p>- « hide the terrible mark from her husband's eyes » (123 : c'est sa réaction physique spontanée qui vaut à l'expression sa place dans la colonne de la négativité : elle pense, à juste titre d'ailleurs, voir dans ce regard un sentiment (un assentiment l'on devrait dire), et pour elle, cela ne peut qu'être un dégoût justifié. Comme si Georgiana reprenait la valuation dépréciative – <i>terrible</i> – qui, au départ, trouve sa source dans la bouche et l'esprit de son mari.)</p> <p>- « the minute figure of a hand » (124 : la qualification est très complexe en ce qui concerne cette expression car l'apparente neutralité cache, en profondeur, une révulsion quasi physiologique qui semble être contenue dans cet infime espace textuel de l'adjectif <i>minute</i>.)</p> <p>- « a redhot iron had touched her cheek » (125 : la référence au fer chaud, comme la braise, concrétise l'enfer intérieur que Georgiana est en train de vivre, un enfer qu'Aylmer lui fait littéralement vivre en l'installant dans le boudoir situé à contiguïté</p>
---	---

PARTIE 1. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

	<p>de ce laboratoire infernal.)</p> <p>- « the crimson birthmark stamped upon her cheek » (126 : l'idée d'« empreinte », d'« estampe » traduit une sensation indescriptible de malaise, de malêtre quant à la sensation physique que provoque la tache chez Georgiana.)</p> <p>- « the fatal birthmark » (127)</p> <p>- « this horrible stigma » (128)</p> <p>- « put off this birthmark of mortality » (129 : ce qui aurait pu être une qualité humaine – la mortalité, ce lot universel de l'humanité – devient, sous l'effet du discours humiliant d'Aylmer, un défaut, un fardeau trop lourd à (sup)porter.)</p>
--	--

Tableau 4: Qualifications de la tache par des sources énonciatives anonymes dans « The Birthmark »

Qualifications : point de vue de sources énonciatives anonymes	
<p><u>Qualifications neutres ou positives : les admirateurs de Georgiana</u></p> <p>- « a charm » (119)</p> <p>- « her tiny hand » (119 : pour être exacte, l'expression renvoie à la petite jolie main d'une fée (<i>a fairy's</i>).)</p> <p>- « this fairy sign manual » (119)</p> <p>- « I'd never part with that birthmark » (123)</p>	<p><u>Qualifications négatives : les rivales de Georgiana</u></p> <p>- « the bloody hand » (119)</p>

Ces tableaux²⁷² reflètent parfaitement la vision adoptée par le locuteur en rapport avec la marque de naissance qui finit par littéralement empoisonner l'existence de Georgiana et, indirectement, celle de son époux Aylmer. Les focalisateurs dont nous avons choisi d'écouter les jugements subjectifs sont donc Aylmer, Georgiana, mais aussi les observateurs indirects que sont les admirateurs de Georgiana, ainsi que le narrateur, véritable intermédiaire et médiateur qualitatif. Nous espérons mettre ainsi en lumière l'extrême relativité de l'atrocité perçue par Aylmer qui, devant une tache infiniment minuscule, en perd toute son objectivité. Nous constatons que le contexte d'occurrence est primordial pour jauger la valeur intrinsèque attribuée à la marque de naissance par l'énonciateur, source du jugement de valeur. Aussi le travail de qualification et de détermination nominative est-il inextricablement lié au jeu de focalisations qui fait basculer le lecteur, et ce très subtilement, d'un esprit à l'autre pour, au final, se forger sa propre opinion, l'objectif de Hawthorne étant d'arriver à une neutralisation totale de la tache, avatar d'une Nature capricieuse en matière de création d'une part, et, d'autre part, sur un plan psychanalytique, signe d'une altérité.

Une première conclusion s'impose à nous à la lecture des relevés : les références à valeur positive et/ou neutre à la marque de naissance sont plus nombreuses du côté de l'instance narrative ; chez Aylmer, c'est le versant négatif qui semble saturer sa construction subjective de l'objet d'horreur, sujet à toutes les humiliations nominatives. Le narrateur vient littéralement compenser et amoindrir l'ampleur hyperbolique de l'envolée sémantique de la part d'Aylmer. Tout se passe comme si Hawthorne désirait peser le pour et le contre de ce signe pour que le lecteur ne tombe pas dans le piège d'une vision biaisée, d'une univocité réductrice et réduite, partielle et partielle.

Cette partialité du jugement, nous la retrouvons avec les détracteurs féminins de la tache. À l'opposé du spectre des valeurs positives se trouvent en effet ses consœurs médisantes qui affirment être écœurées par ce qu'elles nomment la « bloody hand », qui tendrait même à enlaidir Georgiana, là où ses amants, au contraire, pouvaient, si cela était encore possible, trouver un regain d'admiration dans un espoir discret que « the world might possess one living specimen of ideal loveliness without the semblance of a flaw » [Birthmark ; 1987 ; 119]. Toujours d'un point de vue quantitatif, nous notons que les instanciations péjoratives prennent le pas sur la naïveté innocente de Georgiana qui avait eu la

²⁷² Nous aurons l'occasion de revenir sur ces relevés lorsque nous aborderons la question de la psychanalyse dans notre dernière partie. Ainsi, dans ce chapitre, nous nous arrêterons à une étude descriptive des tableaux ainsi dressés, qui nous permettront ainsi de mieux exploiter la piste spéculaire et scopique de la construction du féminin hawthornien.

douce audace de croire les partisans amourachés de sa marque de naissance, au point que jamais (qui s'oppose à ce « never » du propos d'Aylmer) l'idée d'être écœurée, horrifiée ou choquée ne lui effleura son esprit crédule : « "To tell you the truth, it has been so often called a charm that I was simple enough to imagine it might be so." » [Birthmark ; 1987 ; 119]. Cette réponse simple et sincère semble opérer un renversement des valeurs, celles-là mêmes qu'Aylmer avait posées comme étant sa vérité. La lecture positive faite par ses admirateurs rejoint l'idée selon laquelle la référence à la magie renforce les schémas patriarcaux qui associent la femme à tout ce qui est mystérieux, énigmatique, inintelligible, et incompréhensible. Kary Meyers Skredsvig écrit ainsi :

*This male association of the birthmark with magic is in keeping with patriarchal tradition associating women with all that is mysterious, changeable, unintelligible, intangible, intuitive, or inexplicable.*²⁷³

Nous pourrions revenir sur l'implication psychologique de cette double stratégie discursive sur l'esprit de Georgiana dans notre troisième et dernière partie. Pour l'heure, nous souhaiterions nous tourner vers une autre figure féminine qui fait l'objet du regard masculin, à savoir Lady Eleanore. Tout comme le jugement sur la tache diffère selon le regardant, le rapport que le peuple instaure avec l'héroïne de « Lady Eleanore's Mantle » est également fluctuant. Le personnage nous permettra également d'approfondir certains aspects de la relation scopique qui unit Georgiana et Aylmer, mais aussi Beatrice et Giovanni.

L'attitude populaire envers Lady Eleanore est bivalente. L'on souligne un certain mélange de rancœur et d'intolérance, mais aussi une certaine admiration, une teinte de fascination et d'attraction pour la belle femme. Le passage qui suit condense parfaitement le schéma conventionnel d'attraction-répulsion :

Then, though as lightly as a sunbeam on a cloud, she placed her foot upon the cowering form, and extended her hand to meet that of the governor. There was a brief interval, during which Lady Eleanore retained this attitude; and never, surely, was there an apter emblem of aristocracy and hereditary pride, trampling on human sympathies and the kindred of nature, than these two figures presented at that moment. Yet, the spectators were so smitten with her beauty, and so essential did pride seem to the existence of such a creature, that they gave a simultaneous acclamation of applause. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 276 ; nous soulignons]

²⁷³ Kary Meyers Skredsvig, « Eve's Daughter, Mary's Child : Women's Representation in Hawthorne's "The Birthmark" », *Revista Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 26-2 (2000) : 102

L'extrait met en jeu la dimension de scopophilie qui caractérise l'attitude du peuple qui, malgré leur dégoût, sont comme magnétisés, hypnotisés par cette fière beauté. Il faut ici rappeler que le dégoût est, pour Lacan, l'un des « deux grands versants du désir » :

Il y a vraiment deux grands versants du désir tel qu'il peut surgir dans la chute de la sexualisation – d'une part, le dégoût engendré par la réduction du partenaire sexuel à une fonction de réalité quelle qu'elle soit, d'autre part, ce que j'ai appelé, à propos de la fonction scopique, l'invidia, l'envie. L'envie est autre chose que la pulsion scopique, et le dégoût autre chose que la pulsion orale.²⁷⁴

Aylmer, dans son attitude de rejet catégorique face à la tache de Georgiana, expérimente les deux versants du désir, à l'instar de la foule admirative devant la beauté de Lady Eleanore, dont le manteau joue le même rôle catalyseur de désir que la marque de naissance. Ainsi, dans les deux cas, les deux « réductions du partenaire sexuel à une fonction de réalité » – celle de la copulation, de la reproduction, du plaisir – vont entraîner une « chute de la sexualisation », c'est-à-dire leur effort de désexuer le partenaire pour atténuer la force de leur désir, un désir qui, par définition, est contradictoire. Dans l'extrait cité²⁷⁵, les éléments linguistiques de concession (*though, yet*) cohabitent avec ceux de cohésion (*and, so, with, of*). La fluctuation entre le pour et le contre culmine dans l'expression contradictoire, d'applaudissements d'acclamation. La simultanéité décrite par l'expression « a simultaneous acclamation of applause » est à comprendre comme la manifestation incontrôlable d'un sentiment de fascination-répulsion pour la figure féminine qui centralise et cristallise tous les regards, aussi bien ceux de la foule que celui, plus distant, du narrateur.

Dans le passage, le narrateur semble plutôt regarder la foule en train de regarder Lady Eleanore, si bien que, finalement, l'image de la femme fière arrive au narrateur médiatement, passant par le prisme subjectif et assujetti du peuple mesmérisé, mais, en même temps, lucide, bien que cette lucidité soit fortement remise en question par l'instance narrative. Après tout, le narrateur a délibérément choisi de conclure sur l'attitude de liesse générale populaire. L'énoncé introduit par l'adverbe contrastif *yet*, qui vient se loger en plein milieu du passage, pendant syntaxico-structural à la position centrale qu'occupe le personnage de Lady Eleanore, intervient après l'allusion à la leçon morale que le peuple est pourtant censé saisir de ce spectacle malsain, celle-là même qui, en condamnant la condescendance aristocratique glaciale, insensible et humiliante, condamne ceux qui la cautionnent passivement et avec une

²⁷⁴ Lacan, *Quatre concepts* 194 (italiques de l'auteur)

délectation obscène. Lady Eleanore concentre véritablement les regards et constitue le centre d'attraction du spectacle : elle est à la fois le point de mire optique et le point centrifugal autour duquel gravite la vie sociale américaine. Le « they » qui clôture le paragraphe (*they gave...*) est fortement péremptoire et condamatoire, comme si ces gens étaient devenus aveugles, aveuglés par cette beauté fatale. Le jugement du narrateur, aussi subtil et subreptice soit-il, est sans appel. Le peuple ressemble à Actéon qui, nous dit Catherine Clément, désire regarder l'interdit :

Cette pulsion qui trouve l'objet du désir dans le regard lui-même. Objet-petit-a, le regard sort du corps, déchet [...]. C'est une "voyure" à l'odeur sauvage, qu'Actéon avait subie en désirant regarder la déesse, Actéon, symbole du psychanalyste, "trop" attaché à regarder la chose interdite. Regarder n'est pas innocent. [...] : la chose regardée est une tache aveugle, qui brille au soleil.²⁷⁶

Le regard, lui, est motivé par le désir d'objet. Chez les protagonistes masculins de Hawthorne, la principale motivation du regard est en effet un assouvissement d'une excitation scopique, ce qui lui vaut d'être requalifiée de scopophilie : le serpent se mord la queue. Ce qui motive est également ce que l'on recherche. Ainsi, Giovanni, du haut de sa fenêtre, veut voir en Beatrice le parangon de la beauté et de la vertu. Cela motive son regard qui, dès lors, tentera, malgré tout, de lui apporter des preuves tangibles à son désir. Le regard masculin est le lieu où se referme sur la femme le piège de son être. La femme est dépossédée de son identité, et devient une simple représentation, une image, des fantasmes masculins : « Du regard, dit Lacan, ça s'étale au pinceau sur la toile, pour faire mettre bas le vôtre devant l'œuvre du peintre²⁷⁷ ». Les tableaux de femmes chez Hawthorne sont des « pièges à regards²⁷⁸ ». Les regards font des femmes, les tableaux sont des femmes, les femmes sont des tableaux²⁷⁹. La femme, chez Hawthorne, n'a pas droit au chapitre, ou plus précisément, au regard. Elle ne regarde pas, elle est regardée, elle est l'anamorphose²⁸⁰ elle-même. La marque de naissance de Georgiana est le crâne que l'oblicité du regard d'Aylmer lui permet de discerner sur, derrière, sous, au-delà son apparente perfection. Ce crâne, c'est non pas la nature imparfaite de son épouse mais la propre sienne qu'Aylmer discerne si distinctement,

²⁷⁵ Cf. *supra* p. 160

²⁷⁶ Clément 226 (italiques de l'auteur)

²⁷⁷ Lacan, *Hommage à Marguerite Duras*. Cité dans Clément 224

²⁷⁸ Clément 224

²⁷⁹ Lacan, *Quatre concepts* 121

²⁸⁰ Nous renvoyons au chapitre consacré à cette figure dans Lacan, *Quatre concepts* 92-104

expérimentant l'ironique vérité de cette parole lacanienne : « Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau²⁸¹ ». Ainsi, la capture de l'être féminin dans le tableau, qui représente le premier mouvement du regard masculin, « glisse » vers une autre capture, celle de l'être du regardant, ici la figure masculine, qui se retrouve à son tour piégé dans ce « piège à regard²⁸² » qu'est le corps féminin. Le piège consiste également en la découverte, par le regardant masculin, d'une vérité longtemps étouffée : celle de l'impossibilité de faire de la femme l'image du Même, celle qui représenterait un *alter ego* parfait de son « moi ».

Dans « Lady Eleanore's Mantle », le peuple commet l'erreur de se laisser duper et séduire par une artificialité maléfique. Le narrateur, lui, parce qu'il reçoit l'image de Lady Eleanore via le regard spéculaire des spectateurs ébahis, semble immunisé contre la pétrification dont ces derniers sont victimes. Comme si, pour se protéger du regard mortifère de Lady Eleanore, des précautions étaient nécessaires et cruciales, comme si une certaine distance était vitale pour préserver une lucidité d'esprit facilement perturbée par les étincelles d'un appareil pompeux. Il s'agit bien sûr de la « bonne distance » que nous avons abordée précédemment.

Le regard masculin sur la femme est surtout le point d'achoppement de la construction mentale de celle-ci. Dès lors, le passage de la sensation à la connaissance va permettre à l'homme de saisir l'intelligibilité féminine, une essence invisible qu'il déduit d'une confiance à la surface visible des choses.

La phénoménologie hawthornienne : de la sensation à la connaissance, ou l'essence de la femme en question

These incidents, however, dissolving in the pure light of her character, had no longer the efficacy of facts, but were acknowledged as mistaken fantasies, by whatever testimonies of the senses they might appear to be substantiated. There is something truer and more real than what we can see with the eyes and touch with the finger.

Nathaniel Hawthorne, « Rappaccini's Daughter », 1987 : 204

²⁸¹ Lacan 111

²⁸² Lacan 116

La vérité rapportée indirectement par le narrateur hawthornien dans le passage en épigraphe, c'est Giovanni qui la déduit de son expérience personnelle particulière avec Beatrice. Ironiquement, le héros la comprend trop tard dans le récit : les paroles manipulatrices du Professeur Baglioni ont fait leur effet, plus nuisible encore que celui provoqué par son exposition prolongée au souffle nauséabond de Beatrice. Dès lors, c'est bien le débat sur la nature de la figure féminine qui va occuper l'esprit du jeune étudiant, et Hawthorne nous invite à assister au conflit intérieur entre, d'un côté, une confiance aveugle aux témoignages des sens et, de l'autre, une croyance inconditionnelle en la vérité inadulterée de la parole de Beatrice. Introduisons notre propos par l'affirmation suivante énoncée par Merleau-Ponty :

Nous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons : des formules de ce genre expriment une foi qui est commune à l'homme naturel et au philosophe dès qu'il ouvre les yeux, elles renvoient à une assise profonde d'« opinions » muettes impliquées dans notre vie.²⁸³

Les protagonistes chez Hawthorne, et Giovanni parmi eux, se trouvent confrontés à un « labyrinthe de difficultés et de contradictions » qui attend le sujet pensant, lequel devra « articuler en thèse ou énoncé » sa foi en sa perception, sa « foi perceptive²⁸⁴ ». La perception échappe aux mots, ou plutôt, les mots ne peuvent saisir la perception en ce qu'elle semble traduire une part d'irrationnel chez l'individu. C'est ce qui paraît se produire avec les héros qui, à l'instar de Giovanni, ne peuvent exprimer ce qu'ils voient. En termes lacaniens, l'on pourrait même dire qu'il voit ce qu'il réprime, ce qui tendrait à expliquer le caractère inexplicable de ses perceptions. Perception rime avec interprétation ; percevoir, c'est toujours-déjà interpréter. L'un entraîne, implique, devient l'autre. Cela relance, comme le dit Merleau-Ponty, non pas la dialectique du vrai et du faux, mais la question du « vrai en soi²⁸⁵ ». Le tort de Giovanni sera de prendre comme objet de sa perception non pas Beatrice en soi, mais une représentation de Beatrice, la sienne propre. Pour le dire avec les mots de Merleau-Ponty, Giovanni manque d'« [avoir] dans la perception la chose même, et non pas une représentation²⁸⁶ », et s'est laissé envahir par une « composante subjective » ou un « apport corporel²⁸⁷ ».

²⁸³ Merleau-Ponty, *Visible* 17

²⁸⁴ Merleau-Ponty 17

²⁸⁵ Merleau-Ponty 19

²⁸⁶ Merleau-Ponty 21

²⁸⁷ Merleau-Ponty 22

Un simple relevé des occurrences d'expressions se rapportant à l'isotopie du témoignage oculaire permet de prouver ce défaut d'objectivité. Pour cela, nous pouvons prendre par exemple le passage extensif²⁸⁸ de la nouvelle dans lequel Giovanni, ayant « ascend[ed] to his chamber, [...] seated himself near the window, but within the shadow thrown by the depth of the wall » [Rappaccini ; 1987 ; 193], observe Beatrice dans son jardin « with little risk of being discovered » [Rappaccini ; 1987 ; 193]. Le passage est saturé de telles références sémantiques, fruit d'une perception surexcitée, d'une vue très sollicitée par tout l'environnement luxuriant et captivant qu'est le jardin de Rappaccini, un vrai Jardin des Délices. La tentation n'est que trop grande pour Giovanni, qui se laisse facilement fasciner par ses sens. La vue, un des cinq sens éveillés, cède rapidement sa place à des visions, le produit non d'une introspection, où « vision » aurait le sens anglais de « inner feeling », ou plus précisément d'« insight », mais bien d'une hallucination. Nous le remarquons, la majorité des expressions, qu'elles soient de nature nominale, verbale ou modale²⁸⁹, se rapportent au point de focalisation prédominant fourni par Giovanni. Il s'ensuit une véritable déformation, en profondeur, du construit final qu'est Beatrice, un construit qui ne peut être que réducteur. Le lecteur aura donc du mal à se faire une idée propre sur Beatrice, et est susceptible de mimer le raisonnement de Giovanni selon lequel ce qu'il voit, ou est donné à voir, est la réalité.

La femme chez Hawthorne est ainsi donc prise dans les mailles d'un filet perceptif qui la place au cœur du jeu de l'idéalité et de la facticité. Il existe comme une nécessité, pour le héros hawthornien, de passer par les essences pour juger de l'existence féminine, mais les essences doivent en retour être confirmées par leur adéquation avec ce que le héros place au rang de l'idéalité de cette même existence. Pour Merleau-Ponty,

[l]a nécessité de passer par les essences ne signifie pas que la philosophie les prenne pour objet, mais au contraire que notre existence est trop étroitement prise dans le monde pour se connaître comme telle au moment où

²⁸⁸ Nous renvoyons notre lecteur au passage situé aux pages 193 à 195 de l'édition Norton (« Ascending to his chamber, he seated himself near the window [...]. Blessed are all simple emotions, be they dark or bright! It is the lurid intermixture of the two that produces the illuminating blaze of the infernal regions » [Rappaccini ; 1987 ; 193-195]).

²⁸⁹ Les statistiques se répartissent comme suit : dix-sept expressions de focalisation interne (Giovanni) concernent un témoignage oculaire direct, deux correspondent à un témoignage indirect, et cinq autres décrivent un témoignage déduit d'une perception intellectuelle ou imaginaire. Pour ce qui est de Beatrice focalisatrice, seulement quatre expressions sont utilisées, et uniquement à des fins de témoignage direct. Enfin, nous pouvons recenser une expression particulière qui a pour focalisateur un inanimé, nommément la fenêtre, et qui fournit un témoignage oculaire direct.

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

*elle s'y jette, et qu'elle a besoin du champ de l'idéalité pour connaître et conquérir sa facticité.*²⁹⁰

Pour le héros, il semblerait que l'idéalité de la femme est niée par sa facticité. La machine de la perception et de la connaissance est enraillée, et il ne paraît plus faire la différence entre le réel et l'imaginaire. Il calque son idéalité sur la réalité, de sorte que l'absence de correspondance provoque en lui un dégoût de la femme. En d'autres termes, le héros cherche non pas à

*rechercher comment la pensée critique peut se donner des équivalents secondaires de cette distinction, mais d'explicitier notre savoir primordial du « réel », de décrire la perception du monde comme ce qui fonde pour toujours notre idée de vérité.*²⁹¹

L'erreur expérimentale du héros est donc de considérer « l'évidence » comme « l'expérience de la vérité²⁹² ». Cette expérience, Giovanni la mènera sans relâche, comme s'il était hypnotisé par Beatrice.

À la suite des psychologues, nous qualifions d'« experience error²⁹³ » l'harmatia commise par Giovanni Guasconti dans « Rappaccini's Daughter », et nous allons tenter d'analyser les différentes implications de son erreur expérimentale. Le narrateur utilise d'ailleurs le terme d'« erreur » de manière explicite :

But there is an influence in the light of morning that tends to rectify whatever errors of fancy, or even of judgment, we may have incurred during the sun's decline, or among the shadows of the night, or in the less wholesome glow of moonshine. [Rappaccini ; 1987 ; 191 ; nous soulignons]

Dès le départ, le narrateur met donc en garde le lecteur contre les témoignages sensibles qui peuvent être biaisés, voire complètement faussés selon l'intensité de la lumière, apte symbole des préjugés et autres préconceptions qui viennent altérer la neutralité de jugement. Le héros semble ne pas pouvoir éviter cette « error of fancy » dans la mesure où elle vient à la suite d'une autre erreur primordiale : celle de ne pas prendre en compte la subjectivité de Beatrice. Il a manqué de saisir « la plus importante acquisition de la phénoménologie », à savoir la réussite « d'avoir joint l'extrême subjectivisme et l'extrême objectivisme dans sa

²⁹⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie* ix

²⁹¹ Merleau-Ponty x

²⁹² Merleau-Ponty x

²⁹³ Merleau-Ponty 11

notion du monde ou de la rationalité²⁹⁴ ». Pour Giovanni, il n'existe qu'une seule perspective, la sienne propre, et si sens il y a, il n'est pas le résultat d'un recoupement des perceptions que Merleau-Ponty prépose comme condition de la rationalité et de l'apparition du sens. En effet, comme le dit le philosophe,

[l]e monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur, mais le sens qui transparaît à l'intersection de mes expériences et à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne.²⁹⁵

En omettant ou refusant de prendre en considération le vécu et le ressenti de Beatrice, Giovanni s'enlise dans sa propre perception, et se retrouve dans l'impossibilité de juger de la vérité. L'erreur expérimentale suit alors son cours.

Giovanni nous paraît l'illustration parfaite de la condamnation par Hawthorne de l'omnipotence de la perception masculine. Beatrice est victime d'une connaissance biaisée par des sens trompeurs érigés en instruments de vérité. Merleau-Ponty définit ainsi le tort de l'erreur expérimentale :

La prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde. Nous croyons très bien savoir ce que c'est que « voir », « entendre », « sentir », parce que depuis longtemps la perception nous a donné des objets colorés ou sonores. Quand nous voulons l'analyser, nous transportons ces objets dans la conscience. Nous commettons ce que les psychologues appellent l'« experience error », c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être dans les choses. Nous faisons de la perception avec du perçu.²⁹⁶

La confusion qui caractérise la nature de Beatrice est-elle donc subjective ou objective ? Tout porte à croire que Giovanni calque son savoir sur son perçu. Beatrice ressemble à un des « spectacles confus » dont parle Merleau-Ponty :

Dans le monde pris en soi tout est déterminé. Il y a bien des spectacles confus, comme un paysage par un jour de brouillard, mais justement nous admettons toujours qu'aucun paysage réel n'est en soi confus. Il ne l'est que

²⁹⁴ Merleau-Ponty xv

²⁹⁵ Merleau-Ponty xv

²⁹⁶ Merleau-Ponty 11

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

*pour nous. L'objet, diront les psychologues, n'est jamais ambigu, il ne le devient que par l'inattention.*²⁹⁷

Si Beatrice est considérée confuse par Giovanni, cela ne veut pas dire que Beatrice est en soi confuse. Seul l'étudiant de Padoue la considère ainsi, et les circonstances matérielles des situations de perception dans lesquelles il se trouve ne l'aident pas à acquérir une attention qui lui permettrait de dissiper ce brouillard. La citation qui suit semble illustrer les différentes hallucinations de Giovanni quant à ses perçus :

*Jamais deux termes ne peuvent être identifiés, aperçus ou compris comme le même, ce qui supposerait que leur eccéité est surmontée, ils ne peuvent être qu'associés indissolublement et substitués partout l'un à l'autre. La connaissance apparaît comme un système de substitutions où une impression en annonce d'autres sans jamais en rendre raison, où des mots font attendre des sensations comme le soir fait attendre la nuit. La signification du perçu n'est rien qu'une constellation d'images qui commencent de reparaître sans raison.*²⁹⁸

Il n'est d'ailleurs pas anodin que les fantasmes du héros, nous pourrions même parler d'hallucinations et d'élucubrations sensorielles, soient provoqués par une autre substance hallucinogène, le vin, offert par Dr. Baglioni, le rival du Professeur Rappaccini, lors de leur conversation au sujet du Professeur Rappaccini et de sa fille, « whom all the young men in Padua are wild about, though not half a dozen have ever had the good hap to see her face » [Rappaccini ; 1987 ; 193]. Il est intéressant de remarquer que le narrateur élabore un contexte propice au vagabondage de l'esprit. D'abord Baglioni fait part à Giovanni de ses griefs contre la science inhumaine de son rival ; ensuite, il s'attarde sur les diverses rumeurs qui circulent à propos de Beatrice, « young and beautiful as fame reports her » [Rappaccini ; 1987 ; 193], et autres histoires infondées à son sujet (« other absurd rumors there be » [Rappaccini ; 1987 ; 193]) ; et enfin, l'invitation à consommer un vin italien réputé finit de préparer l'esprit de Giovanni : « “So now, Signor Giovanni, drink off your glass of lachryma” » [Rappaccini ; 1987 ; 193].

C'est sous cette influence que Giovanni devient comme conscient d'un danger immédiat, frappé d'une intuition qu'une menace pèse sur Beatrice, voire surtout sur lui-même. C'est à moitié sobre, ou, du point de vue qui intéresse le narrateur, à moitié enivré que

²⁹⁷ Merleau-Ponty 12

²⁹⁸ Merleau-Ponty 22 (italiques de l'auteur)

Giovanni nous livre l'objet de ses observations inlassables dans un passage²⁹⁹ caractérisé et conditionné par la focalisation interne, Giovanni étant le seul médiateur oculaire de ces scènes contre nature. Inlassables car, incidemment, le jeune étudiant italien semble avoir développé une accoutumance à l'observation obscène (« without being discovered » [Rappaccini ; 1987 ; 193]) de la jeune fille dans son jardin. Giovanni le reconnaît, il n'est plus le même, et ses sens semblent le trahir, et, pis, son cerveau lui joue des tours : l'atmosphère ambiante « caused his brain to swim with strange fantasies, in reference to Dr Rappaccini and the beautiful Beatrice » [Rappaccini ; 1987 ; 193] :

*Soon, however,—as Giovanni had half hoped, half feared, would be the case,—a figure appeared beneath the antique sculptured portal, and came down between the rows of plants, inhaling their various perfumes as if she were one of those beings of old classic fable that lived upon sweet odors. On **again beholding** Beatrice, the young man was even startled to perceive how much her beauty exceeded his recollections of it; so brilliant, so vivid, was its character, that she glowed amid the sunlight, and, as Giovanni whispered to himself, positively illuminated the more shadowy intervals of the garden path. Her face being **now** more revealed **than on the former occasion**, he was struck by its expression of simplicity and sweetness—qualities that **had not entered into his idea of her character**, and which made him ask **anew** what manner of mortal she might be. Nor did he fail **again to observe**, or imagine, an analogy between the beautiful girl and the gorgeous shrub that hung its gemlike flowers over the fountain—a resemblance which Beatrice seemed to have indulged a fantastic humor in heightening, both by the arrangement of her dress and the selection of its hue. [Rappaccini ; 1987 ; 193 ; nous soulignons]*

Les différents soulignements que nous avons utilisés démontrent la confusion des sens et de l'esprit de Giovanni, ainsi que l'intervention du narrateur, aussi subtile soit-elle, pour tenter de remédier à l'inexactitude et la subjectivité exacerbée de la description de la jeune fille. Les éléments en italiques inversés et caractères simples correspondent à la vision de Giovanni, qu'elle soit physique ou intérieure (*half hoped, half feared*). Ceux soulignés d'un trait unique relèvent de l'instance narrative fédératrice qui, nous le répétons, sert de modérateur. Enfin, ceux que nous avons choisis de distinguer en caractères gras et italiques inversés représentent l'image première que Giovanni s'était faite de Beatrice lors de sa première rencontre avec la jeune fille, du haut de sa fenêtre. Ainsi, ce passage sert, pour Giovanni, d'occasion de comparer sa première construction à une nouvelle image, produite dans de nouvelles conditions d'observation. Nous garderons à l'esprit cet extrait tout au long de la démonstration qui suit.

²⁹⁹ Il s'agit du passage pages 193-195 de l'édition Norton. (Cf. *supra* p. 165)

Le degré de confiance et de fiabilité sensorielle, supposées indéfectibles, du témoignage oculaire est en réalité la source du problème. La saturation isotopique de l'extrait sert les desseins du narrateur, qui condamne, indirectement, l'attitude superficielle de Giovanni. La prédominance de son point de vue n'a pas valeur de vérité, et l'oscillation constante entre une certitude empirique et un doute psychologique quant à la réalité corporelle et intelligible de Beatrice, l'exposent à une vulnérabilité émotionnelle dont le professeur Baglioni tire profit à son insu. À sa situation de domination explicite et initiale – Giovanni observe pour la première fois la jeune fille du haut de son jardin – succède une descente progressive vers l'horizontalité la plus brutale – Giovanni, à la fin du conte, est aux côtés de Beatrice. La permanence d'une réalité fluctuante brouille les pistes d'un discernement éventuel de la nature intrinsèque de Beatrice.

Giovanni est comme pris entre deux feux : d'un côté, son attirance implacable pour la jeune fille à la beauté mystérieuse et enchanteresse le ferme à tout jugement extérieur, le poussant à croire uniquement ce qui peut sortir de la bouche de Beatrice, au détriment de ce que ses yeux lui montrent :

“And must I believe all that I have seen with my own eyes?” asked Giovanni, pointedly, while the recollection of former scenes made him shrink. “No, signora; you demand too little of me. Bid me believe nothing save what comes from your own lips.” [Rappaccini ; 1987 ; 199]

De l'autre, le scepticisme empreint de cynisme de Baglioni réaffirme la toute-puissance des sens qui sont les seuls garants de la vérité empirique. Le jugement péremptoire du professeur à l'encontre de Beatrice, qu'il décrit comme étant « yes, poisonous as she is beautiful³⁰⁰ » [Rappaccini ; 1987 ; 203], confirme sa conviction selon laquelle ces deux faces sont les revers d'une seule et même médaille. Voire, l'une dissimulerait l'autre pour mieux tromper ses proies masculines qui, face à un physique médusant, ne peuvent être que paralysés. Beatrice, quant à elle, réaffirme la supériorité de l'esprit – la vision intérieure – sur l'œil – la vision physique – lorsqu'elle assure Giovanni de la vérité de ses paroles :

“Forget whatever you may have fancied in regard to me. If true to the outward senses, still it may be false in its essence; but the words of Beatrice

³⁰⁰ Guy Bechtel remarque l'assimilation des règles au poison : « En effet, si les règles recelaient un poison, qu'était la femme ? Une productrice de poison. Et on pouvait se poser une question : comment résistait-elle elle-même à ce venin intérieur ? » (Bechtel 50). Et plus loin, il remarque également que « [p]ar tous les pores, la femme sécrétait des venins. [...], l'haleine des femmes, infecte et venimeuse, faisait éternuer les chats... » (Bechtel 50).

Rappaccini's lips are true from the depths of the heart outward. Those you may believe." [Rappaccini ; 1987 ; 199 ; nous soulignons]

Elle demande donc au jeune étudiant d'effacer de sa mémoire la « figure induite », c'est-à-dire l'image construite « in regard to me ». Cette expression fonctionne sur le même principe que les commentaires « as far as possible » et « to a certain extent » que nous avons déjà rencontrés. Avec Giovanni, cependant, il y a en effet comme un brouillage de ce que Merleau-Ponty appelle la « figure induite » et la « figure inductrice³⁰¹ ». Ici, nous devons nous rappeler les occurrences que nous avons soulignées en caractères gras dans l'extrait cité précédemment. Soit les schémas des figures 1 et 2, où la première est camouflée dans la seconde. Le philosophe note :

*Qu'un sujet (1) ait vu 5 fois ou 540 fois la figure 1 il la reconnaîtra à peu près aussi aisément dans la figure 2 où elle se trouve « camouflée » et d'ailleurs il ne l'y reconnaîtra jamais constamment. Par contre un sujet qui cherche dans la figure 2 une autre figure masquée (sans d'ailleurs savoir laquelle) l'y retrouve plus vite et plus souvent qu'un sujet passif, à expérience égale. La ressemblance n'est donc pas plus que la coexistence une force en troisième personne qui dirigerait une circulation d'images ou d'« états de conscience ».*³⁰²

Toute détermination qualitative ne peut passer que par à-coups répétés de suppositions, d'hypothèses et de sollicitations des facultés d'imagination du jeune homme. L'un des rares terrains d'entente que Giovanni parvient à définir concerne la beauté purement physique de la jeune femme. Seuls les attributs superficiels de cette qualité échappent presque à toute remise en question. Chez Beatrice, l'on pourrait aller jusqu'à dire qu'elle possède plusieurs enveloppes, qui se superposent en couches dont la nature ambiguë s'intensifie au fur et à mesure que l'observateur qu'est Giovanni (et le lecteur) essaie de pénétrer cette profondeur superficielle. Le paradoxe de la surface profonde semble, dans le passage, s'imposer comme le trait définitoire de Beatrice. Une couche en cache une autre et, au final, les strates de son apparence superficielle se multiplient jusqu'à en fausser toute construction. Nous retrouvons la complexité de l'imbrication des deux figures merleau-pontoises :

La figure 1 n'est pas évoquée par la figure 2, ou elle ne l'est que si l'on a d'abord dans la figure 2 une « figure 1 possible », ce qui revient à dire que la ressemblance effective ne nous dispense pas de chercher comment elle est d'abord rendue possible par l'organisation présente de la figure 2, que la

³⁰¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 27

³⁰² Merleau-Ponty 26 (guillemets de l'auteur)

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

figure « inductrice » doit revêtir le même sens que la figure induite avant d'en rappeler le souvenir, et qu'enfin le passé de fait n'est pas importé dans la perception présente par un mécanisme d'association, mais déployé par la conscience présente elle-même.³⁰³

Il y a donc un chevauchement des expériences passées et présentes, en plus d'une confusion entre le perçu et le percevoir, ce qui crée des attentes chez Giovanni, des attentes qui, à leur tour, sont prédéfinies par ce qu'il croit être des perceptions effectives. Lacan résume ainsi le processus élaboré par Merleau-Ponty :

La Phénoménologie nous rapportait donc à la régulation de la forme, à laquelle préside, non pas seulement l'œil du sujet, mais toute son attente, son mouvement, sa prise, son émotion musculaire et aussi bien viscérale – bref sa présence constitutive, pointée dans ce qu'on appelle son intentionalité totale.³⁰⁴

Ainsi, l'on remarque que la machine des sens du héros est très complexe, où un élément en appelle en même temps qu'il en rappelle un autre, de sorte que l'essence de Beatrice pâtit considérablement du manque d'objectivité qui caractérise Giovanni. Si Giovanni voit ce qu'il voit, c'est parce qu'il croit l'avoir déjà vu, et cela crée une atmosphère d'induction qui altère sa perception. Beatrice doit être considérée comme cette figure 1 qui doit être retrouvée dans la figure 2, qui, pour complexifier davantage le processus de perception, est également Beatrice : elle doit pouvoir être récupérée malgré les éléments exogènes qui sont susceptibles de la camoufler davantage. Ainsi, la figure 1 correspondrait à Beatrice telle que Giovanni la voit pour la première fois du haut de sa fenêtre ; la figure 2 serait plutôt ce tableau chargé où Beatrice apparaît comme détentrice d'un pouvoir de destruction. Giovanni ne parvient pas à retrouver la première dans la seconde. La multiplicité des couches qui entrent dans la composition de la surface corporelle de Beatrice s'en trouve davantage complexifiée par l'impossibilité de privilégier une approche intellectuelle raisonnable de cette intelligibilité complexe. Les tournures interrogatives qui jalonnent le récit en sont une preuve syntaxique patente :

“Am I awake? Have I my senses?” said he to himself. “What is this being? Beautiful shall I call her, or inexpressibly terrible³⁰⁵? [Rappaccini ; 1987 ; 194]

³⁰³ Merleau-Ponty 26 (guillemets de l'auteur)

³⁰⁴ Lacan, *Quatre concepts* 84

³⁰⁵ Opposée à la croyance aristotélicienne en la correspondance systématique des beaux corps et des belles âmes, la croyance moyenâgeuse était tout autre et considérait plutôt qu'une belle enveloppe charnelle dissimulait

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

Whether or no Beatrice possessed those terrible attributes, that fatal breath, the affinity with those so beautiful and deadly flowers which were indicated by what Giovanni witnessed, she had at least instilled a fierce and subtle poison into his system. [Rappaccini ; 1987 ; 195 ; nous soulignons]

Le recours à, d'un côté, *what* et, de l'autre, *whether or no*, démontre clairement le flou qualitatif qui entoure l'être de Beatrice. Giovanni en vient à devenir contradictoire avec lui-même, voire paradoxal : comment peut-il à la fois exprimer ce qui, par définition, échappe à toute expression, et demeurer dans l'indicible ? Cet adverbe *inexpressibly* renforce donc une instabilité qualitative qu'inaugurent les pronoms relatifs introducteurs. Pour Giovanni, contrairement au philosophe modèle du raisonnement merleau-pontois, « l'interrogation » est bel et bien « un commencement de négation, un peut-être mis à la place de l'être³⁰⁶ ». Pour Merleau-Ponty, l'interrogation, quand elle n'est pas uniquement un zèle de négation, est

pour la philosophie la seule manière de s'accorder à notre vision de fait, de correspondre à ce qui, en elle, nous donne à penser, aux paradoxes dont elle est faite ; de s'ajuster à ces énigmes figurées, la chose et le monde, dont l'être et la vérité massifs fourmillent de détails impossibles.³⁰⁷

Giovanni, lui, ne parvient pas à un ajustement des paradoxes dont sa vision est faite : les « détails impossibles » que sont la beauté de Beatrice et sa nocivité évidente ne peuvent pas être réconciliés, et perdurent dans l'esprit du jeune étudiant pour en bouleverser sa capacité de raisonnement. Giovanni considère cette impossibilité comme le « vrai en soi », et « c'est lui qu'il invoque secrètement pour déclasser [ses] perceptions et les rejeter pêle-mêle avec [ses] rêves, malgré toutes différences observables, dans [sa] "vie intérieure", pour cette seule raison qu'ils ont été, sur l'heure, aussi convaincants qu'elles³⁰⁸ ». Le problème auquel est confronté Giovanni est véritablement la question de

savoir comment nous pouvons avoir l'illusion de voir ce que nous ne voyons pas, comment les haillons du rêve peuvent, devant le rêveur, valoir pour le tissu serré du monde vrai, comment l'inconscience de ne pas avoir observé, peut, dans l'homme fasciné, tenir lieu de la conscience d'avoir observé.³⁰⁹

des cœurs vils, notamment chez la femme. C'était, d'une certaine manière, le sépulchre blanchi de la femme. (cf. Bechtel 53)

³⁰⁶ Merleau-Ponty, *Visible* 19

³⁰⁷ Merleau-Ponty 19

³⁰⁸ Merleau-Ponty 19

³⁰⁹ Merleau-Ponty 20

Voire, la question peut prendre une tournure supplémentaire, en demandant comment Giovanni peut avoir l'illusion de ne pas voir ce qu'il voit, et même de ne pas avoir vu ce qu'il a vu – la dimension temporelle est cruciale dans l'élucidation de ce dilemme perceptif.

À la difficulté à conserver une seule et même ligne de réflexion au sujet de Beatrice, s'ajoute un autre problème intellectuel : celui qui consiste à savoir qui, de la perception ou de la mémoire perceptive, a précédence et préséance :

Avant tout apport de la mémoire, ce qui est vu doit présentement s'organiser de manière à m'offrir un tableau où je puisse reconnaître mes expériences antérieures. Ainsi l'appel aux souvenirs présuppose ce qu'il est censé expliquer : la mise en forme des données, l'imposition d'un sens au chaos sensible.³¹⁰

Nous observons un flou de la chronologie de la perception et du sens : y a-t-il précédence du sens ou de la perception ? Le sens suit-il la perception ? Ou y a-t-il concomitance entre sens et perception ? Dans la mesure où il semble impossible de greffer à la mémoire un pouvoir de reconnaissance, il en découle que le souvenir n'est pas garant de connaissance. Ainsi, si Giovanni se souvient d'avoir vu le lézard mourir au toucher de Beatrice, ce n'est pas parce qu'il le voit, mais parce qu'il a été témoin d'une autre scène, elle-même interprétée à l'aune d'une préconception, celle que Baglioni lui a subtilement injectée au cerveau par l'intermédiaire du vin et des rumeurs tout aussi enivrantes. Ces scènes sont des « perceptions monoculaires », espacées dans le temps, que Giovanni superpose, non pas l'une sur l'autre, mais sur la chose perçue elle-même, c'est-à-dire le corps perceptif de Beatrice. Il ne saisit pas la nature intrinsèquement « fantomatique » des premières images, et se laisse avoir par la facilité du « surmontage » de ces dernières pour constituer sa « perception binoculaire ». Merleau-Ponty remarque bien que « les perceptions monoculaires [...] sont des pré-choses » et que « la perception binoculaire [...] est la chose : elles s'évanouissent quand nous passons à la vision normale et rentrent dans la chose comme dans leur vérité de plein jour³¹¹ ». Ces perceptions monoculaires s'inscrivent dans ce « rapport d'harmonie préétablie » qui, selon Merleau-Ponty, unit le monde et le voyant : « Le regard, disions-nous, enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. Comme s'il était avec elles dans un rapport d'harmonie

³¹⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 27

³¹¹ Le passage lit comme suit : « La perception binoculaire n'est pas faite de deux perceptions monoculaires surmontées, elle est d'un autre ordre. Les images monoculaires ne *sont* pas au même sens où *est* la chose perçue avec les deux yeux. Ce sont des fantômes et elle est le réel, ce sont des pré-choses et elle est la chose... » (Merleau-Ponty, *Visible* 22 ; italiques de l'auteur)

préétablie, comme s'il les savait avant de les savoir [...]»³¹². Dans le cas de Giovanni, ce rapport d'harmonie est plutôt un rapport de chaos pressenti, et même intérieur, et ses expériences perceptives passées faussent davantage sa perception du visible : à une pré-perception, si nous pouvons dire pour parler de ce passé perceptif actif et agissant sur l'esprit et le regard de Giovanni, vient s'ajouter une préconception : toutes deux s'entremêlent et interagissent au point qu'il devient difficile pour le jeune étudiant d'en connaître l'influence respective.

Sa volonté de toucher l'arbuste magnifique (et donc, par procuration, Beatrice) est peut-être pour Giovanni la solution pour mettre un terme à ses interrogations : il espère ainsi trouver « la réponse dans la palpation tactile où l'interrogeant [ici Giovanni] et l'interrogé [le monde du jardin de Rappaccini, dont Beatrice] sont plus proches, et dont, après tout, celle de l'œil est une variante remarquable³¹³ ». Le geste appréhensif que Giovanni s'apprête à faire mais que Beatrice retient *in extremis*³¹⁴ aurait dû lui permettre d'expérimenter ce que Merleau-Ponty appelle la « réversibilité du visible et du tangible³¹⁵ », celle qui intervient non plus entre « ma main droite et ma main gauche³¹⁶ », mais celle entre deux êtres distincts (*felt her touch*) de sorte à confirmer ou infirmer ses propres impressions de la réalité de l'autre existant. Pour le jeune étudiant de Padoue, ce n'est que confusion et chaos qui s'en suivent.

Toutes les apparitions de Beatrice seront l'occasion pour Giovanni de se laisser envahir par ses perceptions passées qui prédéfinissent sa perception présente. Il fonctionne par association de souvenirs, et ne peut échapper à la prise de l'illusion :

*Mais l'expérience passée ne peut apparaître qu'après coup comme cause de l'illusion, il a bien fallu que l'expérience présente prît d'abord forme et sens pour rappeler justement ce souvenir et non pas d'autres.*³¹⁷

³¹² Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 173

³¹³ Merleau-Ponty 173

³¹⁴ « He made a step towards the shrub with extended hand [...]. She caught his hand and drew it back with the whole force of her slender figure. Giovanni felt her touch thrilling through his fibres. » (Rappaccini ; 1987 ; 200 ; nous soulignons)

³¹⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 185. En voici une définition : « Les couleurs, les reliefs tactiles d'autrui sont pour moi, dit-on, un mystère absolu, me sont à jamais inaccessibles. Ce n'est pas tout à fait vrai, il suffit pour que j'en aie, non pas une idée, une image, ou une représentation, mais comme l'expérience imminente, que je regarde un paysage, que j'en parle avec quelqu'un : alors, par l'opération concordante de son corps et du mien, ce que je vois passe en lui [...] ». Cette réversibilité du visible et du tangible aboutit à cette « vision en général » qui habite tout voyant. (Merleau-Ponty 185)

³¹⁶ Merleau-Ponty 191

³¹⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 28

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

Pour Giovanni, il est clair que le lézard et le magnifique insecte sont les malheureuses victimes du souffle putride de la jeune femme et de l'air putréfié qui flotte autour de son corps :

But now, unless Giovanni's draughts of wine had bewildered his senses, a singular incident occurred. A small orange-colored reptile, of the lizard or chameleon species, chanced to be creeping along the path, just at the feet of Beatrice. It appeared to Giovanni,—but, at the distance from which he gazed, he could scarcely have seen any thing so minute—it appeared to him, however, that a drop or two of moisture from the broken stem of the flower descended upon the lizard's head. For an instant the reptile contorted itself violently, and then lay motionless in the sunshine. [Rappaccini ; 1987 ; 194 ; nous soulignons]

Giovanni est victime de la « vision imaginaire » qui caractérise le sujet qui « se croit transformé en bête, porc, bœuf ou loup, et les observateurs le croient aussi³¹⁸ », et n'est pas conscient du « mouvement local interne qui ramène les images sensibles vers l'imagination et les fait rebondir sur les sens externes³¹⁹ ». Encore une fois, nous remarquons comment Hawthorne complexifie le jeu des focalisations pour brouiller notre propre intelligence du problème. Ainsi, le narrateur vient chaque fois réguler et relativiser les produits de la perception subjective de Giovanni. Le lecteur doit faire le tri entre des informations qui, d'un côté, relèvent de la pure imagination et spéculation, et, de l'autre, de témoignages oculaires réels et concrets. Lois Cuddy remarque que notre interprétation doit lire les commentaires de l'instance narrative comme des signaux d'alerte :

We can believe what Giovanni sees, but since he doesn't understand what it means we can hardly depend on his point of view to explain the significance or the "truths" of Beatrice and her garden. For this reason, his accusation of Beatrice as a "poisonous thing" is highly suspect though readers have too readily accepted this assessment of her. The source of the term "poison," then, when assigned to a young woman who in every other way is a model of piety, virtue, and love, requires reconsideration.³²⁰

À aucun moment il ne vient à l'esprit de Giovanni que Beatrice est tout aussi victime que ses homologues animaux, qu'elle-même subit le poison invisible qui coule dans ses veines. Peut-être même que le bouquet qui semble se faner comme par miracle entre ses

³¹⁸ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 309

³¹⁹ Deleuze et Guatarri 309

³²⁰ Lois A. Cuddy, « The Purgatorial Gardens of Hawthorne and Dante : Irony and Redefinition in "Rappaccini's Daughter" », *Modern Language Studies* 17-1 (1987) : 47

maines signifie la vulnérabilité de la jeune femme, elle qui risque de flétrir et mourir entre les mains de cet autre homme sans cœur ni compassion qu'est Giovanni :

She lifted the bouquet from the ground [...]. But, few as the moments were, it seemed to Giovanni, when she was on the point of vanishing beneath the sculptured portal, that his beautiful bouquet was already beginning to wither in her grasp. [Rappaccini ; 1987 ; 195]

« Comme dit Todorov “le surnaturel naît de ce qu'on prend le figuré à la lettre.”³²¹ » Cela pourrait peut-être expliquer pourquoi Giovanni prend à la lettre l'adage de la femme fatale qu'il voit et, donc, croit, incarnée en Beatrice. Giovanni ne parvient pas à un syncrétisme de toutes ces images de Beatrice, et ne retient que les perceptions négatives pour évacuer celles positives qu'il a pu construire lors de rencontres précédentes, et qu'il considérerait, avant leur « éclatement », comme « vraies ». Il ne suit pas le raisonnement logique selon lequel Merleau-Ponty applique un critère de « vérité » ou de « fausseté » aux perceptions successives d'un même objet, qui correspond, chez Hawthorne, à Beatrice. Le philosophe décrit ainsi le chemin intellectuel à suivre :

Et c'est pourquoi la fragilité même de telle perception, attestée par son éclatement et la substitution d'une autre perception, loin qu'elle nous autorise à effacer en elles toutes l'indice de « réalité », nous oblige à le leur accorder à toutes, à reconnaître en elles toutes des variantes du même monde, et enfin à les considérer non comme toutes fausses, mais comme « toutes vraies », non comme des échecs répétés dans la détermination du monde, mais comme des approches progressives.³²²

Ainsi, il aurait dû ne pas considérer ses premières impressions, au sens photographique aussi bien que psychologique du terme, comme des « échecs » mais bien comme des étapes sur son chemin de la compréhension de l'être-objet, ou l'Être-pour-soi de Beatrice et son Être-sujet, ou son Être-autre.

C'est un cercle vicieux dont Giovanni n'arrive pas à sortir, et le résultat en est une perception faussée de Beatrice. Car, dès le départ, un jeu des apparences et de l'essence, du paraître et de l'être, se joue sous les yeux mesmerisés du jeune homme. Son arme de prédilection pour ne pas être en reste dans ce jeu déséquilibré sera la confiance presque aveugle que Giovanni témoigne à ses sens, témoins peu fiables, s'il en est, pour jauger et juger de la réalité, de la vérité qui peut, paradoxalement, contredire celle-ci. Giovanni se perd

³²¹ Pierre Arnaud (1985) : 143

³²² Merleau-Ponty, *Visible* 63-64

dans le labyrinthe de l'intelligibilité visible, et de celle invisible, que seul un esprit serein et sain peut atteindre. Le long passage [Rappaccini ; 1987 ; 193-195] correspond effectivement à la deuxième présentation du personnage de Beatrice au cours de laquelle Giovanni a l'opportunité de « vérifier » ses premières impressions. En effet, la beauté et la splendeur de la jeune fille paraissaient si extraordinaires que Giovanni avait du mal à les croire bien réelles. Comme le dit l'adage populaire, Beatrice « is too good to be true », adage que l'on pourrait moduler ainsi : « too beautiful to be true ». La première apparition de Beatrice avait des airs de rêve éveillé, de véritable apparition surnaturelle, comme si un ange, l'Ange de la Beauté, avait daigné descendre sur terre pour le pur plaisir des yeux ébahis et enchantés de Giovanni. La seconde apparition ne fera que renforcer ses doutes, n'apportant aucun élément de réponse qui permette de trancher la question. Au contraire, tout contribue à enfoncer plus profondément le jeune homme dans sa rêverie fantasmatique. Le jeu sur la lumière est primordial et semble conditionner l'apparition de la jeune femme, une lumière « so brilliant, so vivid, was its character, that she glowed amid the sunlight, and, as Giovanni whispered to himself, positively illuminated the more shadowy intervals of the garden path ». La lumière aurait dû signifier symboliquement l'illumination spirituelle de Giovanni. Mais au lieu de cela, c'est une impression d'artificialité qui prévaut dans l'imagination du jeune homme.

Giovanni va procéder à une rectification de jugement, mais celle-ci ne sera pas suffisante car elle demeure au même stade de superficialité que la première impression : « On again beholding Beatrice, the young man was even startled to perceive how much her beauty exceeded his recollection of it... ». La sous-estimation initiale de l'ampleur de la beauté de Beatrice entraîne, à l'opposé, une surévaluation esthétique à laquelle l'expérience synesthétique du jeune homme ne pourra pas remédier, suivant ainsi la description que fait Merleau-Ponty de la synesthésie :

Les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose. On voit la rigidité et la fragilité du verre et, quand il se brise avec un son cristallin, ce son est porté par le verre visible. [...] La forme des objets n'en est pas le contour géométrique : elle a un certain rapport avec leur nature propre et parle à tous nos sens en même temps qu'à la vue. [...] Si donc, prises comme des qualités incomparables, les « données des différents sens » relèvent d'autant de mondes séparés, chacune, dans son essence particulière, étant une manière de moduler la chose, elles communiquent toutes par leur noyau significatif.³²³

³²³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 266-267

Pour conclure cette partie sur la phénoménologie hawthornienne, nous pouvons dire que la perception sensorielle de l'objet Beatrice repose sur une chaîne circulaire de préconception et préexistence de la qualité intelligible de cet objet qui, en retour, conforte la perception de ce dernier. Merleau-Ponty l'explique dans la citation suivante :

*Puisque j'éprouve dans l'attention un éclaircissement de l'objet, il faut que l'objet perçu renferme déjà la structure intelligible qu'elle dégage. Si la conscience trouve le cercle géométrique dans la physionomie circulaire d'une assiette, c'est qu'elle l'y avait déjà mis. Pour prendre possession du savoir attentif, il lui suffit de revenir à soi, au sens où l'on dit qu'un homme évanoui revient à soi. Réciproquement, la perception inattentive ou délirante est un demi-sommeil. Elle ne peut se décrire que par ses négations, son objet est sans consistance, les seuls objets dont on puisse parler sont ceux de la conscience éveillée. Nous avons bien avec nous un principe constant de distraction et de vertige qui est notre corps. Mais notre corps n'a pas le pouvoir de nous faire voir ce qui n'est pas ; il peut seulement nous faire croire que nous le voyons.*³²⁴

Cette citation illustre la question de la préexistence du poison de Beatrice et celle de l'imposition par Giovanni sur sa perception de préjugés qui faussent totalement la perception. Giovanni se perd dans ses *a priori*, *a posteriori* et *a fortiori*. Beatrice apparaît comme le résultat d'un mauvais panachage de ces trois instances de l'expérience et de la connaissance. Merleau-Ponty explique la différence entre « le sentir » et « le jugement » :

*Entre le sentir et le jugement, l'expérience commune fait une différence bien claire. Le jugement est pour elle une prise de position, il vise à connaître quelque chose de valable pour moi-même à tous les moments de ma vie et pour les autres esprits existants ou possibles ; sentir, au contraire, c'est se remettre à l'apparence sans chercher à la posséder et à en savoir la vérité. Cette distinction s'efface dans l'intellectualisme, parce que le jugement est partout où n'est pas la pure sensation, c'est-à-dire partout. Le témoignage des phénomènes sera donc partout récusé.*³²⁵

Si l'intellectualisme consiste donc à ne pas faire la part des choses entre le sentir et le jugement, entre la perception sensible et la perception intérieure, entre l'objet et l'idée de l'effet de cet objet, alors Giovanni se place dans les rangs des partisans qui prônent une indissociation entre l'objet senti et l'objet jugé. Si Beatrice est considérée nocive, c'est parce

³²⁴ Merleau-Ponty 35

³²⁵ Merleau-Ponty 43. Et de continuer : « Une grande boîte de carton me paraît plus lourde qu'une petite boîte faite du même carton et, à m'en tenir aux phénomènes, je dirais que je la sens d'avance pesante dans ma main. Mais l'intellectualisme délimite le sentir par l'action sur mon corps d'un stimulus réel. Comme ici il n'y en a pas, il faudra donc dire de la boîte qu'elle n'est pas sentie mais jugée plus lourde, et cet exemple qui paraissait fait pour montrer l'aspect sensible de l'illusion sert au contraire à montrer qu'il n'y a pas de connaissance sensible et que l'on sent comme l'on juge. » (43)

qu'elle a été sentie comme telle et donc (pré)jugée ainsi par Giovanni. Beatrice la nauséabonde serait ainsi l'homologue de cette grande boîte jugée plus lourde car sentie d'avance plus pesante qu'une boîte de taille inférieure. La taille préjuge du poids de la boîte tout comme les craintes de la nocivité potentielle de Beatrice préjugent de sa dangerosité effective. Pour le héros hawthornien, percevoir, c'est juger, et juger, c'est percevoir. Giovanni n'est donc pas à l'abri de l'hallucination, et son manque de remise en question de ses convictions et perceptions personnelles le conduit à prendre ce qu'il croit voir pour ce qu'il voit. « Où sera la différence entre « voir » et « croire qu'on voit » ? », se demande Merleau-Ponty³²⁶. Son raisonnement est le suivant :

*Si l'on répond que l'homme sain ne juge que d'après des signes suffisants et sur une matière pleine, c'est donc qu'il y a une différence entre le jugement motivé de la perception vraie et le jugement vide de la perception fausse, et comme la différence n'est pas dans la forme du jugement mais dans le texte sensible qu'il met en forme, percevoir dans le plein sens du mot, qui l'oppose à imaginer, ce n'est pas juger, c'est saisir un sens immanent au sensible avant tout jugement. Le phénomène de la perception vraie offre donc une signification inhérente aux signes dont le jugement n'est que l'expression facultative.*³²⁷

Et de poursuivre : « On construit l'illusion, on ne la comprend pas³²⁸ ». Le jugement motivé de Giovanni – sa croyance en les rumeurs sur la nature équivoque de Beatrice – est en réalité ce jugement vide des perceptions fausses, ce qui complique ses phénomènes de sensation. Car si le premier jugement devait entraîner une perception vraie, dans le cas du héros hawthornien, il ne sert qu'à nourrir une perception fausse qui aurait dû être le résultat d'un jugement inadéquat ou même d'absence de jugement. C'est le jugement qui est faussé dans son cas, ce qui fausse à son tour la perception. La Beatrice de Giovanni n'est pas celle de Beatrice : elle est son illusion, construite de toute pièce par une erreur de perception qui implique à sa suite une erreur de jugement. L'image initiale semble souffrir d'une « lésion » qui handicape la capacité nerveuse à différencier les excitations sensorielles, comme nous l'explique Merleau-Ponty :

Le progrès de la lésion dans la substance nerveuse ne détruit donc pas un à un des contenus sensibles tout faits, mais rend de plus en plus incertaine la

³²⁶ Merleau-Ponty 44

³²⁷ Merleau-Ponty 44

³²⁸ Merleau-Ponty 45. Ou encore : « L'halluciné ne peut pas entendre ou voir au sens fort de ces mots. Il juge, croit voir ou entendre, mais il ne voit pas, il n'entend pas en effet. » (Merleau-Ponty 387)

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

*différenciation active des excitations qui apparaît comme la fonction
essentielle du système nerveux.³²⁹*

Les paroles envenimées de Baglioni ont le même effet que cette lésion physiologique dans le cerveau qui fausse la distinction entre un stimulus extérieur et une préconception interne.

Giovanni, du haut de sa fenêtre, ne voit jamais qu'une des faces de Beatrice, et cette face n'est pas encore la « vraie », celle par laquelle Beatrice peut véritablement être définie : « S'il faut que les objets ne me montrent jamais qu'une de leurs faces, c'est parce que je suis moi-même en un certain lieu d'où je les vois et que je ne peux voir³³⁰ ». Cette face n'est que le fruit de l'illusion dont est victime Giovanni en même temps qu'elle est l'illusion. Tout se passe comme si la perception normale de Giovanni était en réalité une perception malade, celle que Merleau-Ponty rapporte au langage. Il prend l'exemple d'un stylographe que l'on présente à un malade mais dont on dissimule l'agrafe. Le malade se met donc à décrire l'objet et conjecture sa nature. Ce n'est que lorsque la partie pertinente dissimulée révélée qu'il se met à reconnaître davantage le stylographe. Et le philosophe de conclure de ce cas :

Les données sensibles se bornent à suggérer des significations comme un fait suggère au physicien une hypothèse, le malade comme le savant vérifie médiatement et précise l'hypothèse par le recoupement des faits, il chemine aveuglément vers celle qui les coordonne tous. Ce procédé met en évidence, par contraste, la méthode spontanée de la perception normale, cette sorte de vie des significations qui rend immédiatement lisible l'essence concrète de l'objet et ne laisse même apparaître qu'à travers elles ses « propriétés sensibles ». C'est cette familiarité, cette communication avec l'objet qui est ici interrompue.³³¹

Et de poursuivre : « Chez le [sujet] normal l'objet est "parlant" et significatif, l'arrangement des couleurs "veut dire" d'emblée quelque chose, tandis que chez le malade la signification doit être apportée d'ailleurs par un véritable acte d'interprétation³³² ». Aussi la Beatrice de Giovanni est-elle le résultat de tâtonnements déductifs et inductifs, et son essence concrète n'est pas immédiatement lisible ni visible par le jeune homme qui doit, pour arriver à une hypothèse plausible, effectuer une gymnastique intellectuelle qui vide finalement Beatrice de toute subjectivité en la réduisant à un objectivisme extrême, fleuron de la domination

³²⁹ Merleau-Ponty 88

³³⁰ Merleau-Ponty 108

³³¹ Merleau-Ponty 152-153 (guillemets de l'auteur)

³³² Merleau-Ponty 153 (guillemets de l'auteur)

masculine. Les scènes auxquelles assiste Giovanni, incrédule, sont pour lui le moment de la révélation où il comprend que « voir, c'est perdre³³³ » : perdre ses certitudes, perdre ses repères figés, perdre sa propre perception, perdre, finalement, le contrôle de ce qu'il voit, perdre son confort de supériorité masculine incontestée, perdre, en un mot, *son* image de la femme. C'est la peur de la scission qu'engendre tout « acte » du voir et qui envahit Giovanni dans ses expériences oculaires hors du commun. Vision et don constituent deux mots-clefs dans la démonstration de Georges Didi-Huberman qui avance que

*l'acte de voir n'est pas l'acte d'une machine à percevoir le réel en tant que composé d'évidences tautologiques. L'acte de donner à voir n'est pas l'acte de donner des évidences visibles à des paires d'yeux qui se saisissent unilatéralement du « don visuel » pour s'en satisfaire unilatéralement. Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte. Tout œil porte avec lui sa taie, en plus des informations dont il pourrait à un moment se croire le détenteur.*³³⁴

Giovanni, qui pensait assouvir un désir de voyeurisme obscène, se heurte à la réalité de l'expérience visuelle qui n'est pas simplement un acte passif de réception de « dons » : il pensait retranscrire, sur le plan visuel, le rapport de forces de la domination masculine et de la soumission féminine en exerçant un contrôle parfait et absolu de son objet de perception. Son malaise ne fait que prouver une prise de conscience de l'inquiétude et de l'agitation qui s'ouvre en lui en tant que sujet. L'objet qu'est Beatrice répulse et attire l'œil de Giovanni, et la description que le héros hawthornien en fait « nous vient d'un homme *atteint* par [cet] obje[t] qu'i[l] [finit par] déteste[r] pourtant – [un] obje[t] qu'il déteste précisément pour [sa] capacité à l'atteindre de cette façon³³⁵ ». Son malaise est bien l'aveu d'une impuissance inavouée à lui-même. Il n'est plus maître de ce qu'il voit, mais bien maîtrisé par ce qui est regardé. Tout se passe comme si Giovanni, pris d'un irrépressible « désir eschatologique d'une visualité dépassant l'espace et le temps mondains », recule dès que son acte de voir, alors qu'il pensait qu'il allait le mener à « avoir » Beatrice, lui fait atteindre au contraire à un « *voir l'aura*³³⁶ » de la jeune femme. Il est « désorienté », « ne sa[chant] plus exactement ce qui est *devant* [lui] et ce qui ne l'est pas³³⁷ ».

³³³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris : Éd. de Minuit, 1992) 14

³³⁴ Didi-Huberman 51

³³⁵ Didi-Huberman 88 (italiques de l'auteur)

³³⁶ Didi-Huberman 108 (italiques de l'auteur)

³³⁷ C'est, comme nous le rappelle Didi-Huberman, le concept freudien de « désorientation » qui est l'une des caractéristiques de l'« inquiétante étrangeté ». (Didi-Huberman 183 ; italiques de l'auteur)

PARTIE I. FASCINATION DU FEMININ
CHAPITRE DEUXIEME : CORPS PERÇU, CORPS DOMINE

Hawthorne entreprend ainsi sa marche vers une revendication d'une réappropriation par la femme de son corps féminin, qu'il soit social ou symbolique, et, de son « aura », ou de son âme, son homologue hawthornien. Pour lui, il est temps de mettre un terme à la spirale infernale de la symbolique féminine, conscient que le symbole est « d'abord meurtre de la chose³³⁸ ». La femme n'est en réalité qu'une image, une projection illusive semblable aux ombres des choses que le marionnettiste platonicien projetait sur les murs de la caverne de la psyché humaine. Chez Hawthorne, le recours au symbole littéraire contribue, sur le plan psychanalytique de développement du sujet, à la non-symbolisation de la femme.

³³⁸ Lacan cité dans Didi-Huberman 57

Partie deuxième.

Socialisation et non-symbolisation du féminin

Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir.

Merleau-Ponty, Visible 18³³⁹

³³⁹ Italiques de l'auteur.

Introduction

L'univers fictionnel des contes s'inscrit dans la lignée freudienne de l'inquiétante étrangeté :

*Uncanny events have the power to provoke a sense of dread precisely because they are at once strange and familiar. Their strangeness endows them with a supernatural quality; their familiarity, once recognized and understood, divests them of this supernatural aura. Uncanny events are situated at the heart of the fantastic tale. Their ambiguous character almost invariably generates the hesitation that defines the fantastic.*³⁴⁰

Les femmes de l'univers fictionnel de Hawthorne constituent probablement l'un des moyens et l'une des manifestations privilégiés de cette atmosphère d'inquiétante étrangeté, une aura fantastique et surnaturelle, mais qui est à la fois familière et « ordinaire », pour reprendre notre adjectif hawthornien. L'impression créée est déstabilisante car les repères sont brouillés au point que les personnages masculins, confrontés à des figures féminines dérangeantes, font tout ce qui est en leur pouvoir – social, moral, religieux, scientifique ou artistique – pour les réintégrer dans ce que Nathaniel Hawthorne appelle lui-même la « sphère de l'expérience ordinaire ». Cette expression est récurrente sous différentes formulations. Un des exemples représentatifs se trouve dans « Rappaccini's Daughter » : alors que Giovanni a assisté à une scène pour le moins perturbante pour ses sens excités par la beauté de Beatrice, il se résout à côtoyer la jeune fille de manière régulière, de sorte à ce que ces événements incompréhensibles puissent être ramenés à un stade d'intelligibilité :

For many days after this incident the young man avoided the window that looked into Dr. Rappaccini's garden, as if something ugly and monstrous would have blasted his eyesight had he been betrayed into a glance. [...]; the next wiser [course would have been], to have accustomed himself, as far as possible, to the familiar and daylight view of Beatrice—thus bringing her rigidly and systematically within the limits of ordinary experience. [Rappaccini ; 1987 ; 195 , nous soulignons]

Ainsi, Giovanni aurait gagné à accepter le caractère supposément exceptionnel de la nature intrinsèque de Beatrice. Et pourtant, les termes utilisés par Hawthorne laissent transparaître sa révolte contre ce qu'il décrit comme étant un système rigide de normalisation

³⁴⁰ Maria M. Tatar, « The Houses of Fiction : Toward a Definition of the Uncanny », *Comparative Literature* 33-2, (1981) : 169

de la femme (*rigidly and systematically*). La familiarité dont il est question est donc moins l'identité naturelle de la femme que le résultat d'un nivellement de ses divers attributs, positifs ou négatifs, jusqu'à atteindre un stade de viabilité pour les hommes qui cohabitent avec elle.

Nathaniel Hawthorne exploite des matériaux – la femme en particulier – dont la simplicité et la malléabilité apparentes tendent à exacerber la curiosité des lecteurs. Chez Hawthorne, l'habit ne fait pas le moine, ou, plus exactement la robe ne fait pas la femme ; elle se dérobe, enrobée comme elle l'est par un habit qui cèle et, paradoxalement, exhibe une profondeur occultée par une superficialité trompeuse et compromettante. Pour ces figures féminines, tout se passe sous le voile de l'« ordinarité » qui les enveloppe d'une aura aussi mystérieuse qu'anodine. Leur petite mine, leur fragilité physique, leur dépendance émotionnelle ne font pas d'elles des poupées³⁴¹ de cirque, les *dolls*³⁴² qui envahiront le cinéma hollywoodien près d'un siècle après la mort de Nathaniel Hawthorne.

Le mystère féminin hawthornien semble alors fonctionner sur le mode de la double négation : le personnage féminin de la fiction courte de Nathaniel Hawthorne apparaît comme un concentré de tensions conflictuelles qui doivent se confronter pour finalement s'annihiler réciproquement. L'invisible féminin – le conflit intérieur qui se joue chez les héros masculins – se révèle être au cœur de la problématique féministe chez Hawthorne en ce qu'il prend deux formes : l'une symbolique et l'autre textuelle. Tout cadre est voué à inscrire la femme, ou plus précisément le féminin, dans un environnement normé. Là où Hawthorne déroge à la règle du « travail de socialisation », c'est dans son initiative de démantèlement de la machine de normalisation. Il reprend ainsi à son compte la tradition de définition négative de la femme, pour finalement la transformer – cette négation – en affirmation. Bourdieu va théoriser le processus en question de la manière suivante :

Le même travail psychosomatique qui, appliqué aux garçons, vise à les viriliser, en les dépouillant de tout ce qui peut rester en eux de féminin – comme chez les « fils de la veuve » –, prend, appliqué aux filles, une forme plus

³⁴¹ Pour compenser le phallus qu'elle n'a pas, Beauvoir avance que la société donne à la fillette une poupée qui pourra ainsi fonctionner comme un miroir lui reflétant cette partie d'elle qui est autre : « on lui [la fillette] met entre les mains, afin qu'il remplisse auprès d'elle le rôle d'*alter ego*, un objet étranger : une poupée. [...] La grande différence c'est que, d'une part, la poupée représente le corps dans sa totalité et que, d'autre part, elle est une chose passive. Par là, la fille sera encouragée à s'aliéner dans sa personne tout entière et à considérer celle-ci comme un donné inerte. [...], la fillette dorlote sa poupée et la pare comme elle rêve d'être parée et dorlotée ; inversement, elle se pense elle-même comme une merveilleuse poupée. » (Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 25)

³⁴² Fuller condamne également cette tendance à l'objectification de la femme : « This little creature [a daughter] is a flower to cultivate, a doll to decorate » (Fuller 160)

*radicale : la femme étant constituée comme une entité négative, définie seulement par défaut, ses vertus elles-mêmes ne peuvent s'affirmer que dans une double négation, comme vice nié ou surmonté, ou comme moindre mal. Tout le travail de socialisation tend, en conséquence, à lui imposer des limites, qui toutes concernent le corps, ainsi défini comme sacré, [...], et qu'il faut inscrire dans les dispositions corporelles.*³⁴³

Les figures féminines se situent ainsi dans un entre-deux qui sépare, d'un côté, une tendance à la conformité normative, et, de l'autre, une tension vers une indépendance du « moi ». La première est garante de reconnaissance sociale, et la seconde inductrice d'une méconnaissance délétère pour l'être féminin. La marge de main-d'œuvre est certes infime pour la femme, qui doit pouvoir, vouloir et savoir naviguer sur ces deux eaux totalement différentes, pour ne pas dire contradictoires, mais elle existe. Pourtant, Hawthorne, à plusieurs reprises, choisira de privilégier la première zone de conduite, celle dans laquelle la femme doit déambuler en respectant et en se pliant aux us et coutumes établis par l'autorité patriarcale, tout en lui faisant entrevoir, et parfois même entreprendre, la seconde alternative. Pour suivre Butler, nous pouvons dire que Hawthorne est conscient que le « moi » féminin est difficilement « connaissable ». Pis, il peut devenir totalement méconnaissable, du fait même de l'adultération provoquée par les eaux de conformité sociale qui annihilent totalement l'identité particulière de la femme, à savoir son altérité :

*As a result, the "I" that I am finds itself at once constituted by norms and dependent on them but also endeavors to live in ways that maintain a critical and transformative relation to them. This is not easy, because the "I" becomes, to a certain extent unknowable, threatened with unviability, with becoming undone altogether, when it no longer incorporates the norm in such a way that makes this "I" fully recognizable.*³⁴⁴

Butler rejoint ainsi Beauvoir lorsque cette dernière parle en faveur d'une réappropriation par la femme de sa présence non à l'homme, mais bien à elle-même, seule condition pour qu'elle soit reconnue comme une conscience à part entière, et non uniquement comme un faire-valoir passif et décoratif dont le but est d'affirmer la présence de l'homme³⁴⁵.

Le visible et l'invisible semblent imbriqués dans l'esprit de Nathaniel Hawthorne. La multiplication des items physiques et tangibles – comme la tache de naissance de Georgiana, les rubans roses de Faith, le manteau de Lady Eleanore, ou encore l'arbuste magnifique du

³⁴³ Bourdieu 32-33

³⁴⁴ Butler, *Gender* 3

³⁴⁵ Cf. Beauvoir, *Deuxième sexe I* 231-232

jardin de Rappaccini, mais également le lys de la quête, et l'apparat de la nouvelle Ève – s'inscrit dans la lignée de littéralisation du figuré, ou de matérialisation qui caractérise le « devenir-féministe » de Hawthorne, pour utiliser la formule deleuzienne du « devenir-femme ». Le visible sert l'invisible ; mieux, le visible devient invisible sous le poids conjugué des portraits matériels des figures féminines et leurs significations cachées. L'interdit féminin est littéralement l'*inter-dit* textuel où la femme se donne à déchiffrer. Hawthorne tente ainsi de dire la béance essentielle laissée ouverte par les carcans puritains de la domination masculine, cette béance dont l'auteur salémitte se servira pour insérer une zone de territorialité intersticielle entre état de choses territorial (essentialisme traditionaliste) et déterritorialisation (revendication féministe). Outre l'interdit, l'on retrouve également l'intertextuel, et notamment le palimpseste biblique. Tout comme l'héritage gothique assumé par l'écrivain, le legs scriptural *informe* le féminisme hawthornien, au point d'en contraindre quelque peu la définition.

Chapitre premier.

La femme des contes : corps social, corps sexuel, corps imaginé

L'habit aime le moine, parce que c'est par là qu'ils ne sont qu'un. Autrement dit, ce qu'il y a sous l'habit et que nous appelons le corps, ce n'est peut-être que ce reste que j'appelle l'objet a.

Jacques Lacan, *Encore* (Paris : Seuil, 1999) 14

Quelques définitions

La femme, chez Hawthorne, est la « machine » (Deleuze) sur laquelle l'homme va apposer un certain nombre de signes : sociaux, sexuels, symboliques. La relation de domination masculine passe ainsi par le corps de la femme, et à ce titre, la multiplication des items vestimentaires peut bien signifier la réflexion qu'entame l'écrivain sur la véritable nature de l'amour, ce « grand amant, le magnétiseur et le catalyseur³⁴⁶ » de désir du corps, de l'objet a lacanien. Avec le vêtement se trouve mise en branle la dialectique de la sexualité du corps masculin et du corps féminin. Selon Bourdieu,

[s]i le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division fondamentale entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination.³⁴⁷

Il existerait ainsi une sorte de parallélisme selon lequel la femme calquerait, au sens deleuzien du terme, son désir sur celui de l'homme. Mais plus importante encore est la nature des éléments concernés par cet effet de miroir. En effet, Bourdieu explique que, si la femme est dominée par l'homme, en matière de rapport sexuel, c'est avant tout parce qu'elle aime à se subordonner à lui, mieux, qu'elle le désire. Encore une fois, on assiste à une circularité qui

³⁴⁶ Henry Miller, *Sexus*. Cité dans Deleuze et Guattari, *Plateaux* 167

³⁴⁷ Bourdieu 27

place la femme aux deux extrémités du cercle : l'homme la domine *parce que* et *pour que* la femme le désire.

La femme est inférieure à l'homme, et doit donc être tenue à l'écart de la marche du monde socio-culturel. Elle n'y entre en considération qu'en rapport avec l'homme, détenteur du pouvoir et maître des échanges économiques et symboliques. Selon Bourdieu, la naturalisation de la différence sexuelle entraîne une objectification de la femme qui devient simple symbole, faute de pouvoir assumer, ou plutôt d'être autorisée à revendiquer, une subjectivité autonome et affirmée, symbole auquel on nie tout contrôle sur sa propre signification, au point que la femme reste sujette à la mainmise masculine :

Le principe de l'infériorité et de l'exclusion de la femme, que le système mythico-rituel ratifie et amplifie, au point d'en faire le principe de division de tout l'univers, n'est autre chose que la dissymétrie fondamentale, celle du sujet et de l'objet, de l'agent et de l'instrument, qui s'instaure entre l'homme et la femme sur le terrain des échanges symboliques, des rapports de production et de reproduction du capital symbolique, dont le dispositif central est le marché matrimonial, et qui sont au fondement de tout l'ordre social : les femmes ne peuvent y apparaître qu'en tant qu'objets ou, mieux, en tant que symboles dont le sens est constitué en dehors d'elles et dont la fonction est de contribuer à la perpétuation ou à l'augmentation du capital symbolique détenu par les hommes.³⁴⁸

La femme n'a pas de territoire³⁴⁹ ou de signification propre. L'homme décide à quel réseau d'images le signe « femme » doit s'intégrer. Le processus deleuzien de déterritorialisation, qui doit normalement s'accompagner d'une reterritorialisation – soit d'une actualisation du signe dans un autre contexte – est ici tronqué : pour la femme, il n'existe pas de possibilité de décider de son déplacement vers son territoire de prédilection. Contrairement à la guêpe et l'orchidée deleuziennes, qui, établissant des connexions réciproques de déplacements de l'une vers l'autre, sont tout à la fois guêpe-et-orchidée, mais aussi orchidée-et-guêpe, la femme, selon les héros chez Hawthorne, doit se contenter d'une attribution de territoire « soumis³⁵⁰ » à l'initiative seule du héros. Pour le dire autrement, la femme, telle qu'elle est conçue par le protagoniste masculin, est prise dans l'enfermement du « calque » qui s'oppose à l'ouverture de la « carte » rhizomatique :

³⁴⁸ Bourdieu 48-49 (italiques de l'auteur)

³⁴⁹ Nous entendons le terme « territoire » au sens deleuzien du terme, mais également dans son acception géographique et sociale.

³⁵⁰ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 17

*Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque. Faire la carte, et non pas le calque. L'orchidée ne reproduit pas le calque de la guêpe, elle fait carte avec la guêpe au sein d'un rhizome. Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit.*³⁵¹

La femme est l'« inconscient fermé sur lui-même » qui ne peut se construire, mais *est* construit. Là se joue clairement un rapport de force entre l'autorité masculine et la soumission de la femme, entre le monopole du « code » d'un côté, et l'obligation de l'« imitation [et de la] ressemblance³⁵² », de l'autre. La structure de domination que suppose ce processus est clairement en sa défaveur. Et pourtant, Hawthorne, conscient que la femme doit pouvoir contrôler le signe qui la représente, entame un processus de re-déterritorialisation qui consisterait alors à sortir une nouvelle fois du territoire que l'homme voudra bien lui assigner. Pour aller plus loin, on pourrait même dire que le héros hawthornien interdit à la femme tout espoir de déterritorialisation et s'évertue à l'enfermer dans un territoire aveugle, coupé de tout, replié sur lui-même, et ce dans le but de maintenir sa domination sur elle. Pour lui, la femme est ce qu'on pourrait appeler un « objet fixe aux déterminations arrêtées³⁵³ ». Il ne peut envisager que la femme s'inscrive dans « une nébuleuse, une multiplicité en devenir, traversée sans cesse par des lignes de sens³⁵⁴ ». Si le héros refuse à la femme la mainmise sur sa propre déterritorialisation, c'est justement parce que ce processus implique une prise en charge de sa propre identité : la femme risquerait alors de lui échapper, de créer une signification nouvelle qui démentirait le sens que l'homme lui a attribué des générations durant. Ainsi, la femme est privée de devenir, et même de redevenir. Pour la femme dans les contes de Hawthorne, celle que le héros maintient sous son joug, point de « ligne de fuite » deleuzienne.

Pour éclaircir nos analyses qui vont suivre, nous allons faire un détour indispensable par des définitions cruciales pour dresser le cadre théorique de notre réflexion. Si au cours du développement, nous ne faisons pas appel explicitement à celles-là, c'est uniquement parce qu'elles en constituent l'arrière-plan implicite.

Butler reprend la définition lacanienne de l'ordre symbolique :

³⁵¹ Deleuze et Guattari 20 (italiques de l'auteur)

³⁵² Deleuze et Guattari 17

³⁵³ Jean-Baptiste de Beauvais, « Quelques lignes (de fuite) sur la déterritorialisation », *Edit 3* (2006) : en ligne

³⁵⁴ Beauvais : en ligne

The “symbolic” became a technical term for Jacques Lacan in 1953 and became his own way of compounding mathematical (formal) and anthropological uses of the term. In a dictionary on Lacanian parlance, the symbolic is explicitly lined with the problem of regulation: “The symbolic is the realm of the Law which regulates desire in the Oedipus complex”³⁵⁵ „³⁵⁶

Lacan et sa terminologie nous seront d’une grande utilité pour tenter de comprendre le mystère féminin chez Hawthorne, tant il semble prendre sa source dans des considérations très modernes telles que le désir masculin, la naissance du sujet, la relation entre le signifiant et le signifié, ou encore l’adéquation, ou au contraire, le décalage entre, d’un côté, le sujet et le monde imaginaire, et, de l’autre, le sujet et l’ordre symbolique. S’arrêter sur les définitions lacaniennes s’avère primordial. Nous nous appuyons ici sur le travail d’interprétation et d’explication de Lacan par deux de ses disciples (parmi d’autres), nommément Anika Lemaire et Catherine Clément. Les définitions qui suivent sont tirées de leurs ouvrages respectifs *Jacques Lacan*, et *Vies et légendes de Jacques Lacan*. Nous aurons également l’occasion de relire Gilles Deleuze, qui continuera de nous éclairer sur ce chemin de la littérature mineure, concept, nous le voyons, indispensable pour cerner les contours de la fiction proto-féministe de Nathaniel Hawthorne.

Qu’est-ce qu’un signifiant ? En psychanalyse, Catherine Clément nous le rappelle, « [e]st signifiant le matériel même du langage : lettre, signe, point, virgule, phonème. Est signifié ce à quoi renvoie le signifiant³⁵⁷ ». Et de poursuivre :

Or le signifiant est le plus petit élément du langage ; et il obéit à deux lois : se réduire à un élément différentiel ultime, et se composer selon des règles fermées. Le signifiant ne saurait être isolé ; il entraîne son voisin, et le voisin du voisin, ainsi de suite jusqu’à l’unité suivante, le mot, la phrase. Quant au signifié, il ne peut être assigné à tel ou tel signifiant, mais il glisse, de l’un à l’autre, et ce glissement se nomme le sens.³⁵⁸

Sur la relation signifié/signifiant, et plus précisément sur la barre séparatrice, Anika Lemaire note que

³⁵⁵ Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Cité dans Butler, *Gender* 43 (italiques de Butler)

³⁵⁶ Butler 43

³⁵⁷ Clément 55

³⁵⁸ Clément 56

[l]'insistance sur la barre qui sépare irrévocablement le signifiant et le signifié nous rappelle cependant que le rêve de lucidité intégrale est lui aussi fuite dans l'opacité de l'imaginaire.³⁵⁹

Les héros, nous le verrons, se heurtent précisément à l'impossibilité d'accomplir le « rêve de lucidité intégrale », de sorte qu'ils ne parviennent pas à saisir l'inhérente « opacité » et insaisissabilité de l'identité féminine. Leurs efforts, qu'ils soient d'ordre religieux, artistique ou scientifique, se résument à confiner une définition de la femme dans un cadre rassurant et familier. Un débordement du cadre les dérange, et perturbe car il les confronte à un inconnu sur lequel ils n'ont pas prise. Les figures féminines chez Hawthorne sont le plus souvent confrontées à des moules définitoires desquels elles ne réussissent à sortir qu'en payant un tribut incommensurable, leur existence propre, ou, plus symboliquement, leur identité intrinsèque – c'est-à-dire ce qui fait justement d'elle l'Autre pour le sujet mâle. En se conformant aux attentes masculines, la femme se destine inéluctablement à une confrontation entre des intérêts totalement contradictoires : d'un côté de cette barre se trouve l'hubris et le pouvoir masculins ; de l'autre, se profile un désir d'indépendance et d'émancipation féminines.

La définition lacanienne du signifiant, et de la relation du signifié et du signifiant nous ouvre ainsi la voie de la dé-symbolisation de la femme, réduite à une suite de signifiés, auxquels doivent correspondre des signifiants préétablis par des autorités patriarcales restrictives, à une panoplie de signes et autres symboles qui la poseront nécessairement en position d'objet du désir masculin. Le féminin hawthornien est réduit à un imaginaire au sens d'*images* fabriquées et appropriées par le sujet masculin. Cela va à l'encontre du fonctionnement supposé normal de ce qu'Anika Lemaire appelle la « béance originare » :

La primauté et l'antériorité du signifiant sur les signifiés ouvrent en l'homme une béance originare qui le pose comme sujet et comme désir ; et la reconnaissance de la loi rompt le cercle d'une imaginaire coïncidence avec soi-même et avec le désir d'autrui.³⁶⁰

Pour la femme, l'ordre symbolique, qui, normalement, aurait dû l'aider, en tant que sujet, à « [se] distancie[r] de sa vérité immédiatement vécue³⁶¹ », la piège dans un autre monde, celui de l'imaginaire. En effet, pour le héros, elle est une image qui, dans son esprit,

³⁵⁹ Anika Lemaire, *Jacques Lacan* (Bruxelles : P. Mardaga, 1990) 24

³⁶⁰ Lemaire 25

³⁶¹ « Le sujet se voit ainsi engagé dans un ordre de symboles, ordre médiateur par essence et qui le distancie de sa vérité immédiatement vécue. » (Lemaire 36)

possède une lecture bien définie, que nul ne peut abroger. Pas de distanciation possible, donc, et « sa vérité immédiatement vécue » se trouve être, en réalité, « une » réalité qu'elle ne vit pas, mais subit. La femme est ainsi privée d'une « ligne de fuite », son parcours de devenir est bloqué par une objectification imaginaire optimale.

La femme est prise dans les rets de son image³⁶², et le sort tragique qui l'attend presque inévitablement est la réponse de Hawthorne à cette tradition qui relègue la femme aux rangs d'objets à la merci de l'hégémonie intellectuelle de l'homme. Pour elle, le processus de signification de son « moi » s'en trouve complexifié par ce que nous pourrions appeler l'acharnement « imaginaire » mis en place par l'autorité masculine pour maintenir intact son monopole de la signification.

La vérité de la femme, son altérité sont, dans les contes de Hawthorne, remises entre les mains du « moi » masculin qui l'intègre dans sa propre vision du féminin en adéquation avec ses fantasmes de toute-puissance. La femme est une image qui se conforme à ses attentes, de sorte qu'elle (l'image) « s'oppose le plus sûrement à la vérité de l'être », selon les mots d'Anika Lemaire :

*Le moi est ce qui s'oppose le plus sûrement à la vérité de l'être. Le moi concentre tous les idéaux de la personne, ce qu'elle veut être ou encore ce qu'elle pense être. Le moi c'est l'autre de nous-mêmes, assimilé, plaqué en quelque sorte sur soi comme un moule inadéquat.*³⁶³

La femme, même si elle désire un « moi », ne pourra jamais l'atteindre dans la mesure où son « moi » se résume non pas à un autre d'elle-même, mais à la projection du « moi » masculin, un autre de lui-même qu'il souhaite retrouver en filigrane dans le « moi » féminin. Ce moule inadéquat serait, dans son cas, celui de la vision masculine, et les idéaux du « moi », ceux que cette dernière assigne à la femme pour répondre aux attentes égocentriques du « moi » masculin. La femme devra alors compter sur la révélation, presque la réverbération, de *son* image dans le regard de l'homme. La différence est de taille pour la femme dans la mesure où, dans son cas, la vérité sur soi, elle ne va pas la chercher dans les images d'autrui auquel elle va s'identifier, mais bien dans les images d'elle par autrui

³⁶² Le possessif est ici trompeur dans la mesure où, par nature, l'image du « moi » de l'individu ne lui appartient jamais. Elle ne peut être que l'image que l'autre forge de ce « moi ». Pour que la femme possède véritablement *son* image, c'est-à-dire celle qu'elle construit à partir de sa psyché et de ses désirs, il faut qu'elle se libère de la tyrannie de l'imagination masculine.

³⁶³ Lemaire 128

auxquelles elle va se conformer³⁶⁴. Peut-être est-ce le sens de l'épiphanie du voile noir qui frappe à la fois les femmes présentes dans l'église, tout autant qu'Elizabeth [Black Veil ; 1987 ; 103] :

Such was the effect of this simple piece of crape, that more than one woman of delicate nerves was forced to leave the meeting-house. Yet perhaps the pale-faced congregation was almost as fearful a sight to the minister, as his black veil to them. [Black Veil ; 1987 ; 98]

La relation entre l'homme et la femme dans les contes de Nathaniel Hawthorne semble bien relever d'un ordre imaginaire dans lequel la femme est médiatement interprétée, et c'est la raison pour laquelle l'écrivain multiplie les différents symboles (littéraires, ceux-là) dans lesquels l'identité féminine semble confinée. C'est alors que le symbole entrave justement l'entrée de la femme dans l'ordre symbolique de l'enseignement lacanien. Les portes de l'altérité lui sont alors fermées, et l'héroïne, chez Hawthorne, doit se contenter de n'être que la concrétisation, ou, dit autrement, la matérialisation, de son image. Il ne manque que l'interprétation de l'homme pour faire ressortir les significations enfouies du « moi » féminin :

Le symbole est différent de ce qu'il représente, c'est sa condition ; aussi le sujet nommé « Jean » ou se traduisant « Je » dans le discours, s'il se sauve par cette dénomination en ce qu'il s'inscrit dans le circuit de l'échange, il se perd d'autre part à lui-même. Car toute relation médiate impose une rupture de la continuité inaugurale de soi à soi, de soi à l'autre et au monde.³⁶⁵

Si le symbole, pour être, « ne [doit] pas [être] ce qu'il représente³⁶⁶ », la femme-image de l'univers hawthornien ne peut pas non plus remplir cette condition. Une distanciation négative s'établit alors entre un « moi » (féminin) que l'homme maintient sous son contrôle – il s'agit de l'image – et sa surveillance jalouse qui lui vaut (à la femme) de ne pas participer au « pacte social » qui est à la base du symbolisme, et qui permet et garantit la « reconnaissance mutuelle entre les sujets » :

³⁶⁴ Ce procédé est en lui-même erroné dans la mesure où en se conformant aux images d'elle par autrui, elle s'éloigne davantage de sa vérité propre. Cependant, chez les héroïnes de Hawthorne, l'affirmation répétée de la toute-puissance des images patriarcales du féminin a nourri, dans leur esprit, la croyance selon laquelle ces images sont les seules vraies, à l'instar des prisonniers de la caverne platonicienne qui se confortent dans leur existence d'auto-illusion.

³⁶⁵ Lemaire 122

³⁶⁶ Lemaire 105

*Nous distinguerons au niveau du symbolisme : le principe du symbolisme qui est la liaison mutuelle d'éléments distinctifs et dont la combinaison est significative et l'effet du symbolisme qui est de pacte social, d'alliance, de convention, comme gage de reconnaissance mutuelle entre les sujets.*³⁶⁷

Dans un univers phallogocentrique où les seuls sujets existants imposent leur interprétation propre aux éléments distinctifs « combin[és] » que constituent les femmes, le principe même du symbolisme et son effet s'en trouvent complètement pervertis. La reconnaissance ne s'effectue plus entre sujets : de mutuelle, elle devient unilatérale, de sujet à objet. La femme est véritablement le fruit d'une convention, qu'elle ne maîtrise pas. Son image est arbitraire, de la même façon que la relation linguistique entre le signifiant et le signifié est du même ordre³⁶⁸ :

*Le symbole dans le langage est soit un signifiant dont la nature et les caractères sont sans relation avec le signifié – dans ce cas il est conventionnel et appris – soit un signifiant dont la nature est différente de celle du signifié alors que leurs caractères offrent quelque similitude de fait : c'est le cas des métaphores.*³⁶⁹

Quant au symbolisme social, là encore la femme n'a pas de prise :

*Le caractère homologue entre le symbolisme linguistique et le symbolisme social tient en ce que chacun d'eux est une structure d'éléments oppositionnels et susceptibles d'être combinés, dans le fait qu'ils établissent chacun une possibilité de reconnaissance entre sujets, et enfin en ce que chacun d'eux nécessite le passage d'une relation immédiate, « duelle » à une relation médiate, par l'intervention d'un troisième terme qui, pour le langage, est le concept et pour la Société : l'Ancêtre, la Cause sacrée, le dieu, la loi.*³⁷⁰

Le symbolisme social, qui instaure une relation « médiate³⁷¹ », n'offre ainsi pas d'alternative viable à la femme prise ainsi entre les filets des deux systèmes, linguistique et social, le premier intimant et renforçant le second, qui s'en trouve ainsi tout à la fois à justifier et à être justifié par le premier en retour.

Notre travail de définition nous a permis de poser les bases de la relation qui unit le héros hawthornien aux figures féminines qui les accompagnent. Ainsi, ces dernières se

³⁶⁷ Lemaire 105

³⁶⁸ Hawthorne établit ainsi une passerelle entre le symbole linguistique et l'image psychanalytique.

³⁶⁹ Lemaire 95

³⁷⁰ Lemaire 105-106

³⁷¹ Voir aussi cette définition : « [...] l'ordre symbolique, d'une manière générale, instaure des relations médiates entre les êtres, c'est-à-dire que la relation de l'homme à l'homme, du soi à l'autre est médiatisée par un symbole. Elle n'est pas immédiate, directe, sans intermédiaire. » (Lemaire 37)

trouvent prises au piège d'une symbolisation qui prône un retour à l'essentialisme comme justification de ce système socio-symbolique. L'étude de ce que nous nommons les « topologies » hawthorniennes nous sert à éclaircir l'imbrication du socio-naturel au niveau de l'ordre symbolique qui régit le monde réel.

Topologies du féminin : les lieux de l'héritage essentialiste ou la « socialisation du biologique » à son apogée

*The floor of the building was occupied by rows of long, cushionless benches, supplying the place of pews, and the broad-aisle formed a sexual division, impassable except by children beneath a certain age.
Pearson and Dorothy separated at the door of the meeting-house, and Ibrahim, being within the years of infancy, was retained under the care of the latter.*

Nathaniel Hawthorne, « *The Gentle Boy* », CE, IX : 78-79

Homme, homme, Femme, femme ? La terminologie est cruciale dans la détermination de notre topologie car cela implique que chacun des deux sexes appartient à une sphère particulière. Est-il judicieux de procéder à cette discrimination langagière, miroir de la discrimination naturelle promue en différence culturelle ? Ou, au contraire, doit-on utiliser un seul vocable à la signification universelle, qui jouerait le rôle de niveleur des inégalités de tout type ? Margaret Fuller, elle, opte pour le terme « Man », où la majuscule, selon la féministe, contribue pleinement à la personnification de l'humanité. Et pourtant, même l'adoption de ce terme, au détriment de « Woman », trahit quelque peu le poids imposant de la vision masculine du monde :

By Man I mean both man and woman; these are the two halves of one thought. I lay no especial stress on the welfare of either. I believe that the development of the one cannot be effected without that of the other.³⁷²

L'implicite de sa remarque est le suivant : si l'un ne peut progresser sans l'aide de l'autre, cela veut dire également que la régression de l'un entraînera nécessairement la régression de l'autre. Le lien inextricable de causalité entre les actions de l'un – l'homme – et

celles de l'autre – la femme – est remarquablement défendu par Fuller, qui, tout en voulant éviter toute discrimination, atteste, malgré elle, l'existence d'une telle dichotomie irrésoluble. Parler des « deux moitiés » (*two halves*) d'une même pensée, c'est reconnaître que cette dernière est scindée en deux, et que la réunion des parties résultantes – l'homme et la femme – ne pourra jamais s'accomplir que superficiellement. C'est la peur de l'impossibilité de la « rupture dans le rhizome » /homme-femme/, ou, dit autrement, de la dichotomie, qui inquiète le penseur féministe, pour qui le risque de « restructuration » n'est jamais très loin. Deleuze et Guattari définissent le rhizome ainsi :

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de renvoyer les unes aux autres. C'est pourquoi on ne peut jamais se donner un dualisme ou une dichotomie, même sous la forme rudimentaire du bon et du mauvais. On fait une rupture, on trace une ligne de fuite, mais on risque toujours de retrouver sur elle des organisations qui restructurent l'ensemble, des formations qui redonnent le pouvoir à un signifiant...³⁷³

On retrouvera le même grief chez Simone de Beauvoir :

Le rapport des deux sexes n'est pas celui de deux électricités, de deux pôles : l'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français « les hommes » pour désigner les êtres humains, le sens singulier du mot « vir » s'étant assimilé au sens général du mot « homo ». La femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité³⁷⁴.

Parler de négatif comme s'il s'agissait d'électricité, ou même de photographie, suggère le caractère à la fois complémentaire et, paradoxalement, dispensable de la femme au sein de la création. Une conception contre laquelle Luce Irigaray s'insurge également :

Le féminin étant dès lors à déchiffrer comme inter-dit : dans les signes ou entre eux, entre des significations réalisées entre les lignes..., et en fonction des nécessités de (re)production d'une monnaie sensée phallique, dont on peut tout de suite inférer qu'elle aura besoin, à défaut du concours d'un(e) autre, de son autre : sorte d'alter ego inversé, ou de négatif – aussi photographique,

³⁷² Fuller 13 (Préface de l'auteur)

³⁷³ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 16

³⁷⁴ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 14

« noir » donc. Envers, contraire, contradictoire même, exigés par la relance, et la relève, d'un procès de spécula(risa)tion du sujet masculin.³⁷⁵

Tout se passe comme si la femme était définie par rapport à un axe central autour duquel elle graviterait. Cet axe ne serait autre que l'homme, *alpha* et *omega* de la création : « Pratiquement de même que pour les anciens il y avait une verticale absolue par rapport à laquelle se définissait l'oblique, il y a un type humain absolu qui est le type masculin³⁷⁶ ». Telle est la définition de la phallocratie, la croyance en la toute-puissance de l'homme, en sa justification indiscutable, en son existence autonome et absolue. La femme est négation, relativité et dépendance. Elle se définit par ce qu'elle n'a pas et ce qu'elle n'est pas. Les définitions aristotélicienne et thomasienne perdurent, et Hawthorne semble vouloir les contourner. Simone de Beauvoir évoque ces définitions :

« La femelle est femelle en vertu d'un certain manque de qualités », disait Aristote. « Nous devons considérer le caractère des femmes comme souffrant d'une défectuosité naturelle ». Et saint Thomas à sa suite décrète que la femme est un « homme manqué », un être « occasionnel ».³⁷⁷

Ce sont ces définitions péremptoires qui ont motivé les hommes à établir des distinctions sociales entre eux et les femmes, à justement bloquer les « lignes de fuite » qui auraient pu être ce lieu d'un dehors déstratifié que Deleuze désigne le rhizome. Ainsi, l'attribution des espaces sociaux et topographiques aux hommes, d'un côté, et aux femmes, de l'autre, suit l'écart réputé naturel entre l'absolu masculin et le relatif féminin. Pierre Bourdieu s'étend sur cet « ordre [naturel] des choses » :

La division entre les sexes paraît être « dans l'ordre des choses », comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'en être inévitable : elle est présente à la fois, à l'état objectivé, dans les choses (dans la maison par exemple, dont toutes les parties sont « sexuées »), dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans les corps, dans les habitus des agents, fonctionnant comme systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action.³⁷⁸

Bourdieu différencie deux ordres : l'ordre objectif et matériel d'un côté, et l'ordre subjectif et psychique de l'autre. Le premier influe considérablement sur le second, et en retour, celui-ci va renforcer le caractère « naturel » de celui-là. La « sexuation » de la maison

³⁷⁵ Irigaray, *Speculum* 20 (italiques de l'auteur)

³⁷⁶ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 14

³⁷⁷ Beauvoir 14-15 (italiques de l'auteur)

est un bon exemple du double processus de naturalisation du culturel, et de socialisation du naturel. L'homme va, par la suite, sinon se « passe[r] [tout simplement] de justification³⁷⁹ », justifier, à renforts d'arguments moraux, cette division inaliénable. Ainsi, Tracy Fessenden remarque à propos de l'appropriation de la doctrine par la théologie puritaine :

As sites for probing the boundaries of private and public spaces, behaviors, and roles, the figures of nun and prostitute both vex and bolster nineteenth-century constructions of legitimate femininity as domestic, maternal, pious, and separate from the workings of the market. The emergence of this discourse of woman's proper sphere marks a reversal in Anglo-American representations of women's sexuality since the seventeenth century: where Puritan theology had attributed greater carnality to women than to men (Masson 1976; Kibbey 1986; Thickstun 1988), nineteenth-century domestic ideology defined the middle-class Protestant woman by ennobling absence of sexual feeling.³⁸⁰

L'excuse avancée par les mâles est la protection de la chasteté féminine, d'une innocence trop facilement menacée et perdue en dehors de la sphère intime du foyer. Cette excuse, Mary Wollstonecraft la dénonce comme étant une insulte abrutissante : « how grossly do they insult us who advise us only to render ourselves gentle, domestic brutes!³⁸¹ » Il faudra attendre le féminisme beauvoirien pour remettre en question la validité d'une telle schématisation topographique qui *informait* tous les domaines de la vie de la femme.

Hawthorne rejoint Harriet Beecher Stowe dans sa défense de la sphère domestique comme étant le *locus* de l'émancipation spirituelle de la femme :

Like Hawthorne – and like Warner and Cummins – Stowe designates the interior domestic sphere space as the space of human fulfillment and the satisfactions of intimacy. The domestic sphere both spatially represents subjective interiority and materially protects that subjectivity – and the relations that define it – from the encroachments of male aggression.³⁸²

Ainsi, la sphère domestique est un espace clos où la femme peut revendiquer plein pouvoir, légitimité et protection des agressions extérieures. Elle est le seul espace de satisfaction – morale, spirituelle, sociale, et, peut-être même, sexuelle – que la femme peut assouvir sans risquer de provoquer l'opprobre générale. C'est le culte de la domesticité que la

³⁷⁸ Bourdieu 14

³⁷⁹ Bourdieu 15

³⁸⁰ Tracy Fessenden, « The Convent, the Brothel, and the Protestant Woman's Sphere », *Signs* 25-2 (2000) : 453

³⁸¹ Tracy Fessenden cite Mary Wollstonecraft, *Vindications on the Rights of Woman*, 1792.

³⁸² Lori Merish, *Sentimental Materialism : Gender, Commodity Culture, and Nineteenth-Century American Literature*, Chapitre 3 « Sentimental Consumption : Harriet Beecher Stowe, Nathaniel Hawthorne, and the Aesthetics of Middle-Class Ownership » (Durham (NC) : Duke University Press, 2000) 160

Renaissance américaine vouait à la femme (« Cult of True Womanhood »). Dans les mots d'Helen Irving, il peut se résumer à la devise : « “That her home shall be made a loving place of rest and joy and comfort for those who are dear to her, will be the first wish of every true woman's heart” (Welter 166-7)³⁸³ ». Une phrase tirée de « Roger Malvin's Burial » résume le processus par lequel la femme doit considérer son foyer comme la totalité de son existence. Au moment du départ de la famille pour la *wilderness*, Reuben, Dorcas et leur fils Cyrus doivent couper tout lien avec leur passé dans l'espoir d'envisager un futur plus prospère. Il apparaît que l'épouse et mère est celle qui encourt la plus grosse perte humaine :

Dorcas, while she wept abundantly over the broken ties by which her simple and affectionate nature had bound itself to every thing, felt that the inhabitants of her inmost heart moved on with her, and that all else would be supplied wherever she might go. [Malvin Burial ; 1987 ; 27 ; nous soulignons]

« Le foyer est là où le cœur est » pourrait être la traduction romantique de cette importance du foyer pour la femme. Une autre glose, plus réaliste, pourrait être : « le foyer est là où le mari est ». Pour la femme, le monde se réduit à l'enclos qu'est la maison familiale, et la métaphore qui transforme le cœur de la femme en foyer, voire en univers domestique (*the inhabitants of her inmost heart*), n'efface pas les chaudes larmes (*wept abundantly*) que Dorcas verse au seuil (nous serions tentée de dire au « deuil ») de sa nouvelle vie.

Faire de la femme une créature céleste, presque intangible, allait provoquer des tensions intérieures, des répressions sociales contre toutes celles qui dérogent au tableau de la perfection féminine. Le narrateur de « Mrs Bullfrog » met d'ailleurs en garde ses lecteurs (ici davantage que ses lectrices) contre l'inanité du processus conduisant au choix de l'épouse lorsque celui-ci repose uniquement sur la poursuite de la perfection :

It makes me melancholy to see how like fools some very sensible people act, in the matter of choosing wives. They perplex their judgments by a most undue attention to little niceties of personal appearance, habits, disposition, and other trifles, which concern nobody but the lady herself. An unhappy gentleman, resolving to wed nothing short of perfection, keeps his heart and hand till both get so old and withered, that no tolerable woman will accept them.—Now this is the very height of absurdity. [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 406]

Un juste équilibre n'était pas atteint, et de là naissait le manichéisme puritain : la femme angélique d'un côté, et la femme démoniaque de l'autre. Comme le rappelle Walter Herbert,

³⁸³ Helen Irving citée dans Junko Kokubo, « Domesticity Fails a Romancer : A Study on The Marble Faun », *Osaka Literary Review* 38 (1999) : 54

« Hawthorne was fascinated all his life by the male psychodynamics of feminine purity³⁸⁴ ». C'est cette psychodynamique qui va motiver la revisite, par Hawthorne, des différents ordres que sont l'ordre social, sexuel et symbolique qui participent de la construction du féminin. Prenons l'exemple du monologue intérieur de Goodman Brown après son départ :

"Poor little Faith!" thought he, for his heart smote him. "What a wretch am I to leave her on such an errand! She talks of dreams, too. Methought as she spoke there was trouble in her face, as if a dream had warned her what work is to be done to-night. But no, no; 'twould kill her to think it. Well, she's a blessed angel on earth; and after this one night I'll cling to her skirts and follow her to heaven." [Goodman Brown ; 1987 ; 65 ; nous soulignons]

Young Goodman Brown s'institue comme porte-parole de la psychodynamique que Hawthorne met en œuvre : pour le jeune époux puritain, sa femme est d'une innocence irréprochable, et sa nature angélique en est le gage ultime. Dès lors, tout décalage par rapport à cette préconstruction sera mal venu, et fonctionnera comme une trahison adultère pour l'auteur de l'image parfaite, élaborée à la convenance de l'époux.

Et pourtant, Hawthorne ne semble pas totalement satisfait de ce premier mouvement de libération de la femme. Dans sa fiction, et notamment les récits courts, il va pousser le mouvement plus loin, et expérimenter des franchissements de frontières topographiques ou symboliques, qui vont lui permettre d'atteindre ce que nous dévoilerons comme étant la troisième voie chez Hawthorne, celle de l'entre-deux, du milieu, du rhizome, la ligne de fuite deleuzienne, qui lui ouvre la porte à toutes les expérimentations et revendications possibles.

Les élans d'incarcération mortifère dont souffrent certaines de ses héroïnes contrebalancent d'autres élans d'émancipation salubre de certaines autres. Dans les deux cas, Hawthorne procède à un avortement subit de ces mouvements en faisant mourir ses figures féminines, comme pour mettre un terme franc et définitif aux passages de seuils, et même aux stagnations sur des frontières floues et instables. Ce faisant, Hawthorne les installe dans la sphère deleuzienne de « l'heccéité », celle qui « n'a ni début ni fin, ni origine, ni destination ; elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome³⁸⁵ ». Les héroïnes mortes sont transportées dans une sphère utopique qu'est « le pays des morts [...] fait pour effacer les corps³⁸⁶ ». La « ligne de fuite », c'est l'intersection entre deux mondes pourtant incompatibles : la forêt, chez Hawthorne, semble aussi parfaitement

³⁸⁴ Walter Herbert, cité dans Kokubo : 56

³⁸⁵ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 321

³⁸⁶ Michel Foucault, *Le corps utopique. Suivi de Les Hétérotopies* (Paris : Lignes, 2009) 11

illustrer les concepts d'« hétérotopie » et d'« hétérochronie » développés par Michel Foucault : « En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles³⁸⁷ », et est « le plus souvent lié[e]³⁸⁸ » à l'hétérochronie, « découpages singuliers du temps³⁸⁹ ». En réunissant Young Goodman Brown et Faith dans le lieu onirique de la superstition puritaine, lieu « d'ouverture et de fermeture qui [l']isole par rapport à l'espace environnant³⁹⁰ », Hawthorne accomplit symboliquement une juxtaposition d'espaces-temps incompatibles : c'est la rencontre d'un troisième type entre le monde extérieur de l'homme et l'univers domestique de la femme qui va créer cet espace-temps intersticiel où Hawthorne pourra envisager une nouvelle vision (ou division, même) du monde social et symbolique. La nuit dans laquelle se déroulent les événements de « Young Goodman Brown » favorise une ambiance de perte de repères, en accord avec les propos de Georges Didi-Huberman :

C'est lorsque nous faisons l'expérience de la nuit sans limite que la nuit devient le lieu par excellence, au beau milieu de quoi nous sommes absolument, en quelque point de l'espace que nous nous trouvions. C'est lorsque nous faisons l'expérience de la nuit, où tous les objets s'enfuient et perdent leur stabilité visible, que la nuit révèle pour nous l'importance des objets et leur fragilité essentielle, c'est-à-dire leur vocation à se perdre pour nous alors qu'ils nous sont les plus proches.³⁹¹

La forêt, chez Hawthorne, remplit bien la fonction essentielle de l'hétérotopie, qui est, selon Foucault, de porter un regard critique sur l'environnement :

Elles sont la contestation de tous les autres espaces, une contestation qu'elles peuvent exercer de deux manières : ou bien [...] en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon [...].³⁹²

La forêt, en dissolvant le lien avec toute réalité, crée une illusion qui, chez Hawthorne, prend la forme du carnaval : tout est sens dessus dessous.

La nouvelle « The New Adam and Eve » peut aussi être considérée comme une de ces hétérotopies hétérochroniques : elle rassemble dans un même espace – ici, l'espace textuel de

³⁸⁷ Foucault 28-29

³⁸⁸ Foucault 30

³⁸⁹ Foucault 30

³⁹⁰ Foucault 32

³⁹¹ Didi-Huberman 71 (italiques de l'auteur)

la nouvelle – « tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts³⁹³ » de l'Histoire américaine, et donne ainsi à voir tous ses torts et travers, erreurs et faiblesses. La visée didactique des hétérotopies hawthorniennes est indéniable, et la place qu'il accorde à ses figures féminines dans les différents espaces renforce ce didactisme inversé.

Nous serons dès lors amenée à parler de « sphère du masculin » et de « sphère du féminin », et cela en adéquation avec la terminologie de l'époque de Hawthorne. Ainsi Margaret Fuller utilise-t-elle ce terme pour décrire les tensions entre les « devoirs, responsabilités, droits et immunités » de la Femme et ceux de l'Homme :

*The problem of Woman's position, or "sphere," – of her duties, responsibilities, rights and immunities as Woman, – fitly attracts a large and still-increasing measure of attention from the thinkers and agitators of our time. The legislators, so called, [...] are not as yet much occupied with this problem, only fitfully worried and more or less consciously puzzled by it.*³⁹⁴

La théorie des sphères sera donc le prétexte à un jeu sur l'espace dans lequel Hawthorne va multiplier les passages de frontières, mais également les non-franchissements de frontières et de seuils, qui, pour certains, seront ressentis comme nécessaires par le personnage féminin, à l'instar de Georgiana qui, ayant oublié d'informer son mari de l'apparition d'un nouveau symptôme, « felt irresistibly impelled to follow him », alors qu'Aylmer rejoint son laboratoire [Birthmark ; 1987 ; 127 ; nous soulignons], une pulsion irrésistible qui va la pousser à « intrud[e] for the first time into the laboratory » [Birthmark ; 1987 ; 127]. Dans le cas de Beatrice, c'est bien l'absence de traversée de frontières qui va précipiter sa chute dans le piège phallocratique de l'amour égoïste de Giovanni : « Evidently her experience of life had been confined within the limits of that garden » [Rappaccini ; 1987 ; 199]. Sa curiosité concernant le monde extérieur prouve son ignorance et l'enfermement abrutissant dans lequel elle a été maintenue (*confined within the limits*) toute sa vie :

She talked now about matters as simple as the daylight or summer clouds, and now asked questions in reference to the city, or Giovanni's distant home, his friends, his mother, and his sisters—questions indicating such seclusion, and such lack of familiarity with modes and forms, that Giovanni responded as if to an infant. [Rappaccini ; 1987 ; 199-200]

³⁹² Foucault, *Hétérotopies* 33-34

³⁹³ Foucault 30

³⁹⁴ Fuller 11 (Introduction de Horace Greeley ; italiques de l'auteur)

Beatrice ne peut que vivre par procuration l'étrangeté et la nouveauté du monde extérieur, et son apprentissage auprès de Giovanni (*as if to an infant*) va se révéler plus nocif encore que son isolation exagérée.

Chez Hawthorne, nous observons une véritable tentative de parvenir à un équilibre entre, d'une part, le catéchisme essentialiste, et, d'autre part, une transgression différentialiste. Après le départ de son époux, Faith reste quelque temps sur le seuil de porte duquel elle observe, patiemment, Goodman Brown partir à la découverte du monde extérieur, tandis qu'elle est assignée à résidence par un mari paternaliste :

"Say thy prayers, dear Faith, and go to bed at dusk, and no harm will come to thee."

So they parted; and the young man pursued his way until, being about to turn the corner by the meeting house, he looked back and saw the head of Faith still peeping after him with a melancholy air, in spite of her pink ribbons. [Goodman Brown ; 1987 ; 65 ; nous soulignons]

Faith semble regretter la séparation non par romantisme, ce que croit Goodman Brown, mais par pragmatisme. En tant que femme, elle n'a pas le droit de s'aventurer dans le monde extérieur, et sa présence dans la forêt est peut-être la façon pour Hawthorne d'aboutir à un compromis entre mœurs puritaines et modernisme anti-puritan. La désobéissance au mari symbolise la rébellion de la femme face à une société qui lui ferme toutes les portes du monde sauf celle de sa maison, et qui la condamne à demeurer à jamais sur le seuil, cette position inconfortable d'un milieu qui n'offre aucune possibilité de retour en arrière ni de progression vers l'avant, un « plateau » qui n'a « ni début ni fin³⁹⁵ », et qui, paradoxalement, va permettre l'écriture d'un réseau de liens « connectables avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome³⁹⁶ ». Ce plateau, c'est bien cette troisième voie chez Hawthorne qui aboutit à un catéchisme transgressif, dont James C. Keil dit qu'il constitue le fil autour duquel l'écrivain tisse ses fictions courtes (et longues) :

Of particular relevance to Hawthorne's story [« Young Goodman Brown »], however, since its concerns are with transgression as much as catechism, is that in the last two decades historians have come to understand that the clear boundaries between male/female, public/private, and work/home were blurred – that these separate spheres, essential to constructions of the middle-class

³⁹⁵ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 32

³⁹⁶ Deleuze et Guattari 33

*world and heretofore thought rigid barriers, more accurately should be seen as thresholds through which nineteenth-century Americans frequently passed.*³⁹⁷

Le passage d'une sphère – familiale et privée – à l'autre – sociale et publique – peut s'avérer nuisible et aliénant pour la femme. Ainsi, Georgiana se plaint de l'insensibilité de son mari qui l'a, comme elle le dit, « take[n] from [her] mother's side » [Birthmark ; 1987 ; 119]. La bulle de protection que forme le cocon familial, et notamment maternel, est éclatée au moment du transfert d'autorité de la mère, substitut du *pater familias*, au mari. La femme peut regretter la perte de ce sentiment de sécurité psychologique que sa mère, une autre femme, lui procurait. À l'image de Georgiana, nous pourrions schématiser les franchissements de seuils successifs qui caractérisent l'existence féminine par les mouvements suivants :

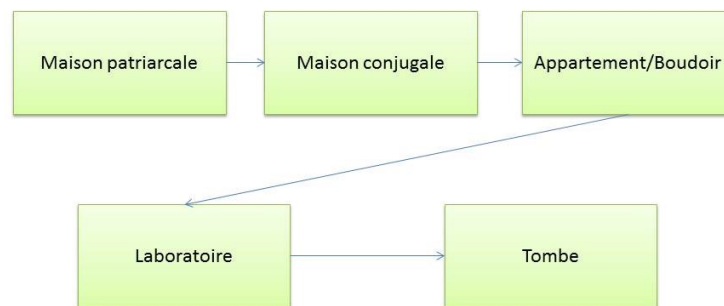


Figure 3: Les franchissements de frontière dans « The Birthmark »

Nous pouvons substituer à chacun des *topoi* la dialectique sous-jacente, du point de vue de la femme :

³⁹⁷ Keil (1996) : 36

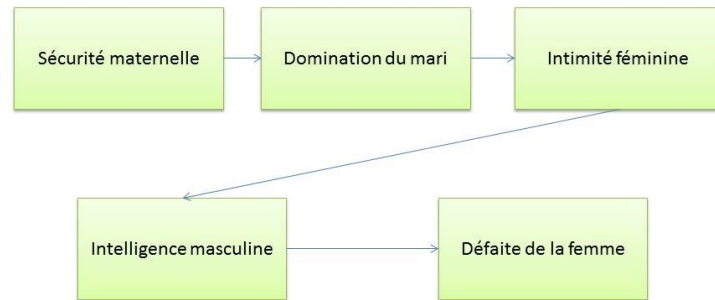


Figure 4: Les franchissements de frontière dans « The Birthmark » (suite)

Du point de vue de l'homme, cela donnerait les correspondances suivantes :

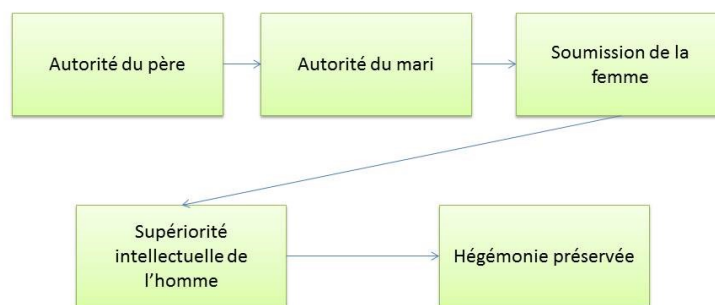


Figure 5: Les franchissements de frontière dans « The Birthmark » (suite)

Le franchissement de frontières préétablies peut également être vécu par l'élément masculin comme une menace de sa sphère d'influence et de son pouvoir dominateur sur l'élément féminin du rapport de force que ces frontières symbolisent. C'est pour cela qu'Aylmer, dans « The Birthmark », décide d'installer son épouse dans un boudoir attenant à son laboratoire, l'antichambre de l'enfer alchimique du laboratoire. À propos de cet espace

accommodé pour offrir à Georgiana une atmosphère de confiance et de familiarité, Jules Zanger remarque :

*At first glance, they [Zanger parle ici du laboratoire et du boudoir dans lequel Georgiana s'est retirée, ou, plus exactement, où Aylmer l'a installée] appear to suggest the male and female polarities of marriage, but a closer look reveals that they are no such thing: the boudoir, in fact, is little more than an extension of the laboratory, disguised by hangings and colored lights, and both are completely dominated and maintained by Aylmer.*³⁹⁸

Lisons la description que le narrateur brosse du boudoir :

When Georgiana recovered consciousness she found herself breathing an atmosphere of penetrating fragrance, the gentle potency of which had recalled her from her deathlike faintness. The scene around her looked like enchantment. Aylmer had converted those smoky, dingy, somber rooms, where he had spent his brightest years in recondite pursuits, into a series of beautiful apartments not unfit to be the secluded abode of a lovely woman. [Birthmark ; 1987 ; 123]

L'aménagement du boudoir, *topos* pourtant féminin par définition, voire par excellence, est ici aménagé par Aylmer lui-même qui n'hésite pas à s'arroger les prérogatives esthétiques du goût féminin pour mener à bien son expérience. Le narrateur décrit bien le boudoir comme étant la demeure recluse (*the secluded abode*) appropriée pour une belle femme. La gothicisation de ce lieu est à son comble, et ce ne sont pas les tentures imposantes qui démentiront cette parenté gothico-romantique :

The walls were hung with gorgeous curtains, which imparted the combination of grandeur and grace that no other species of adornment can achieve; and, as they fell from the ceiling to the floor, their rich and ponderous folds, concealing all angles and straight lines, appeared to shut in the scene from infinite space. [Birthmark ; 1987 ; 123]

L'absence de lumière dans cet espace claustrophobe confère une dimension artificielle et presque surnaturelle à la scène, qui semble ainsi être « shut in [...] from infinite space » :

For aught Georgiana knew, it might be a pavilion among the clouds. And Aylmer, excluding the sunshine, which would have interfered with his chemical processes, had supplied its place with perfumed lamps, emitting flames of various hue, but all uniting in a soft, impurpled radiance. [Birthmark ; 1987 ; 123]

³⁹⁸ Jules Zanger, « Speaking of the Unspeakable : Hawthorne's "The Birthmark" », *Modern Philology* 80-4 (1983) : 366

Le romantisme naïf de Georgiana (*a pavilion in the clouds*) fait abstraction de la réalité de la pièce, où l'air ambiant est pollué par des effluves nocifs de parfums chimiques artificiels. Les effets insidieux des senteurs baudelairiennes se feront ressentir progressivement. Georgiana se plaindra d'une agitation intérieure inexplicable, comme si elle commençait à comprendre, inconsciemment, le véritable objet de son enfermement dans cette prison dorée :

These questions had such a particular drift that Georgiana began to conjecture that she was already subjected to certain physical influences, either breathed in with the fragrant air or taken with her food. She fancied likewise, but it might be altogether fancy, that there was a stirring up of her system—a strange, indefinite sensation creeping through her veins, and tingling, half painfully, half pleasurably, at her heart. [Birthmark ; 1987 ; 125-126]

L'atmosphère enfumée de l'appartement aveugle (*excluding the sunshine*) reflète la volonté de domination d'Aylmer dans un procédé d'isomorphisme qui transforme le boudoir en double topographique du scientifique. Si le boudoir est, comme le prétend Jules Zanger³⁹⁹, uniquement le prolongement de l'espace masculin du laboratoire, c'est bien en vertu de cet isomorphisme. Ainsi, lorsque Georgiana pénètre, inavertie, dans le laboratoire de son époux, ce dernier fustige et chasse violemment celle qu'il considère comme une femme indiscrete :

“Why do you come hither? Have you no trust in your husband?” cried he, impetuously. “Would you throw the blight of that fatal birthmark over my labors? It is not well done. Go, prying woman! Go!” [Birthmark ; 1987 ; 128 ; nous soulignons]

L'intrusion du féminin dans ce lieu masculin, qu'Aylmer interprète immédiatement comme une sous-estimation de ses capacités intellectuelles et talents scientifiques, lui est insupportable. Le recours à une explication superstitieuse – son expérience risque d'échouer à cause du mauvais œil lancé par la tache de naissance de sa femme – sert en fait à étouffer dans l'oeuf un accès de témérité de la part de la figure féminine. Cette dernière s'en trouve expédiée, rabaissée par le mépris du personnage masculin. Tout se passe comme si Georgiana, parce qu'elle est une femme, ne pouvait comprendre l'importance et la complexité intellectuelle de l'expérience en cours. Selon Aylmer, son épouse ne peut concevoir l'envergure que son avancée scientifique peut prendre si elle réussit. Il la somme au silence, à une invisibilité, et la sommation d'évacuation de ces lieux, gardés jalousement par l'esprit

³⁹⁹ Cf. *supra* p. 208

masculin, fait peu cas des sentiments de la jeune femme. Aylmer en devient extrêmement violent :

Aylmer raised his eyes hastily, and at first reddened, then grew paler, on beholding Georgiana. He rushed towards her and seized her arm with a gripe that left the print of his fingers upon it. [Birthmark ; 1987 ; 128]

Il est insensible à l'épreuve psychologique aliénante que l'expérience de la dernière chance représente pour Georgiana. Nous aurons l'occasion d'y revenir lorsque nous étudierons les élans de prise de parole de la jeune femme. Notre propos ici concerne bien une topographie qui se met au service de la vision féministe de Hawthorne qui, en retenant le plus longtemps possible le moment de la découverte de la réalité par Georgiana, répète la volonté masculine, prolongée dans le temps, d'apparaître sous des auspices avantageux :

He was pale as death, anxious and absorbed, and hung over the furnace as if it depended upon his utmost watchfulness whether the liquid which it was distilling should be the draught of immortal happiness or misery. How different from the sanguine and joyous mien that he had assumed for Georgiana's encouragement! [Birthmark ; 1987 ; 127 ; nous soulignons]

L'épiphanie ontologique de la non-supériorité du scientifique et de l'homme sur l'épouse et sur la femme est inextricablement liée à ce lieu – le laboratoire – qu'aucun enchantement ne pourra embellir. Les murs nus et le sol de briques (« its naked walls and brick pavement » [Birthmark ; 1987 ; 127]) reflètent la dure réalité d'une vérité que rien ne peut finalement masquer et dissimuler indéfiniment.

Hawthorne utilise donc la topographie à son avantage, et parvient à initier des changements radicaux dans les rapports de force que ces *topoi* symbolisent et matérialisent. Hawthorne a également recours à la symbolique des lieux pour métaphoriser un autre rapport, celui de la femme à son propre corps, et notamment à la possibilité physiologique de devenir mère. Le conte « The Gentle Boy » est, selon nous, une belle illustration de cette métaphorisation.

La femme est, par nature et par culture puritaine, destinée à être mère. C'est une destinée qui est écrite, inscrite dans son corps propre. Seule la femme peut enfanter et porter la vie. Que se passe-t-il lorsque son enfant ne survit pas ? Est-elle toujours une mère ? A-t-elle droit une féminité légitime ? Est-elle une « vraie » femme ? Hawthorne s'intéresse à cette

problématique de la maternité plus d'une fois dans son œuvre, et l'une des métaphorisations de ce thème peut être saisie dans l'accent mis sur la topographie domestique. Ainsi, dans « The Gentle Boy », par exemple, le foyer de la famille Pearson symbolise un désir frustré de maternité et de plénitude domestique. La peinture intérieure que Hawthorne esquisse de la maison de Tobias et Dorothy Pearson contribue à suggérer le froid symbolique qui y règne :

Farther back in the passage-way, the red blaze discovered a matronly woman, but no little crowd of children came bounding forth to greet their father's return. As the Puritan entered, he thrust aside his cloak, and displayed Ibrahim's face to the female. [Gentle Boy ; CE, IX ; 74]

"Dorothy, here is a little outcast whom Providence hath put into our hands," observed he. "Be kind to him, even as if he were of those dear ones who have departed from us." [Gentle Boy ; CE, IX ; 75]

Ainsi, Dorothy n'est pas une mère ; elle l'a été. Elle n'a pas d'enfants ; elle en avait. La formulation employée par le narrateur – « no little crowd of children » – semble renforcer l'idée de vide intérieur, tant au sens littéral que figuré, comme si ses attentes et espoirs étaient déçus, voire trahis par une femme qui, finalement, aux yeux de la paroisse puritaine, n'est plus qu'une demie-femme, et, pis, une femme que les autorités divines ont apparemment punie pour la commission d'un quelconque péché. Il faut d'ailleurs remarquer que Tobias est désigné, dans ce passage domestique, par la paraphrase « the Puritan », et Dorothy par « the female », comme si ces deux êtres étaient prioritairement définis par l'identité qui les enveloppe le mieux, telle la cape (*cloak*) dont se défait « le Puritain⁴⁰⁰ » à son entrée. Tout se passe comme si, dans cet environnement pseudo-familial, la religion était la mesure du bonheur qui y règne, un bonheur tributaire de la femelle, garante et gardienne de la paix domestique, récompense divine d'une vie pure et droite.

Le foyer familial peut ainsi être considéré comme une apte métaphore du corps maternel, qui, au travers d'une telle description, se caractérise par sa relative stérilité : « The good woman prepared the little bed, from which her own children had successively been borne to another resting place » [Gentle Boy ; CE, IX ; 76]. Le « borne » remplace ici un « born » qui aurait contribué à faire de Dorothy une femme « complète » aux yeux de la communauté puritaine, et seule la venue d'un étranger, peut lui procurer une sorte de « pensive gladness in her heart » [Gentle Boy ; CE, IX ; 76]. La destinée féminine est ici, avec

⁴⁰⁰ Il ne faut pas occulter la portée quelque peu ironique de cette appellation, dans la mesure où Tobias ne restera pas Puritain tout au long de la diégèse, et accomplira une conversion vers la secte religieuse qui est précisément rejetée par les Puritains, à savoir celle des Quakers.

Dorothy, avortée, précocément enterrée en même temps que ses défuntes progénitures. C'est avec ironie que le narrateur a recours à l'expression « home » pour désigner sa maison : rien n'attend le père à son retour (« [...], but no little crowd of children came bounding forth to greet their father's return »), seulement une femme esseulée et orpheline de ses enfants. La venue du petit Ilbrahim semble ainsi combler le vide existentiel dans lequel était plongée Dorothy, qui avait perdu toute raison de vivre, ou, du moins, toute justification. Son existence, en tant que femme, gravite autour de sa capacité d'enfantement. Si cela lui est enlevé, elle perd toute utilité au sein de la société puritaine. Avec la mort d'Ilbrahim, Hawthorne semble revenir sur cette préconception archaïque : malgré la disparition du petit enfant, Dorothy tout comme Catharine, respectivement mères adoptive et biologique, continuent d'exister, pour elles. Leur existence par procuration, au travers du développement de leur enfant, s'achève pour laisser place à une existence *per se*, intransitive.

La dévotion totale de la mère pour son enfant s'explique également par le fait que toute l'existence de la femme, aux yeux de la société patriarcale, doit graviter autour de cette éducation, morale et religieuse, qu'il revient à la femme de prodiguer. Aucune autre tâche ne lui est confiée, et dès lors, à l'instar de Dorothy, la femme est reléguée au second plan, « [f]arther back in the passage-way » [Gentle Boy ; CE, IX ; 74]. L'église, prolongement symbolique du foyer familial, est un autre espace que la femme peut pénétrer sans risquer de provoquer la colère masculine. Les destins sont bien à l'image des espaces d'attribution, et sortir hors du cadre spatial préconisé, c'est nier sa destinée et son sort préétablis. La persécution de la secte des Quakers en général, et de Catharine en particulier, est une métaphorisation de la réaction de la société contre la femme qui s'aventure hors des sentiers battus :

Those expounders of the ways of Providence [Hawthorne parle ici de ces "more bigoted Puritans" (76)] who had thus judged their brother [Tobias], and attributed his domestic sorrows to his sin, were not more charitable when they saw him and Dorothy endeavoring to fill up the void in their hearts, by the adoption of an infant of the accursed sect. [Gentle Boy ; CE, IX ; 76]

Dorothy, en adoptant un enfant de la secte persécutée s'éloigne de sa destinée maternelle en pénétrant un espace étranger, celui symbolique de la foi quaker. Elle n'accepte pas le destin qui est le sien, celui de ne pas avoir d'enfants. Elle s'insurge, pacifiquement, contre la fatalité et le fatalisme puritains : on est (naît) mère, ou on ne l'est pas. Elle prend en main sa propre existence, et parvient à se réapproprier ce rôle, pourtant à l'origine prédéfini, en

l'accomplissant de son plein gré : on ne naît pas mère, on le devient. La portée symbolique du passage de frontières – ici de la sphère respectée et admise du puritanisme à la sphère honnie et interdite de la foi quaker – ainsi que celle de la « most bitter species of persecution, in the cold regards » [Gentle Boy ; CE, IX ; 77] de la société patriarcale, sera déclinée à plusieurs reprises dans les récits de Hawthorne.

Si dans ses écrits intimes la présence de la femme sur le seuil de la porte du foyer familial et conjugal incarne la chaleur domestique par excellence, il en va tout autrement dans ses écrits fictionnels, comme si, pour Hawthorne, ce seuil constituait un excellent outil fictionnel. Nous pouvons citer l'une de ces entrées où le conventionnalisme hawthornien contraste fortement avec la volonté de déconstruction des clichés traditionalistes qu'il affiche dans sa fiction :

Dimanche 7 août [1842]

Qu'il m'est doux de revenir ainsi vers ma maison, après avoir vécu si longtemps sans aucun foyer au monde, car aucun homme ne peut comprendre ce que ce mot signifie que si, approchant de sa maison, il sait qu'une femme l'attend sur le seuil de la porte. Remuant de telles pensées, je descendis la colline, escaladai le mur de pierre, traversai la route et remontai notre avenue alors que notre vieille maison étrange revêtait un aspect des plus accueillants. [Carnets américains ; 1995 ; 413]

Avec Hawthorne, la voie privilégiée est moins la logique du *ET* que celle du *EnTre*, et rejoint quelque peu la définition deleuzienne de « milieu » :

Plus encore, c'est la littérature américaine, et déjà anglaise, qui ont manifesté ce sens rhizomatique, ont su se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement. Ils ont su faire une pragmatique. C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.⁴⁰¹

La position de Faith au seuil de la porte et à la fenêtre illustre parfaitement cette idée deleuzienne de milieu, comme le montre le passage suivant :

⁴⁰¹ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 37 (italiques de l'auteur)

Young Goodman Brown came forth at sunset into the street of Salem Village; but put his head back, after crossing the threshold, to exchange a parting kiss with his young wife. And Faith, as the wife was aptly named, thrust her own pretty head into the street, letting the wind play with the pink ribbons of her cap while she called to Goodman Brown. [Goodman Brown ; 1987 ; 65]

Young Goodman Brown condense les deux qualités principales de sa jeune épouse dans une apostrophe qui rassemble, en les juxtaposant, les deux éléments réducteurs de la construction intellectuelle de Faith par son époux, une construction hermétique et stéréotypée : « my sweet, pretty wife » [Goodman Brown ; 1987 ; 65]. La réduction de l'identité de Faith que l'expression implique peut se révéler délétère pour la jeune femme. Dès lors, elle tentera de faire part de ses griefs à son mari. Sa position au seuil de la porte semble retranscrire l'état d'esprit dans lequel la jeune femme se trouve, tiraillée comme elle l'est entre ses désirs et ses devoirs. Peut-être même est-elle assez audacieuse pour se risquer à une remise en question de ces derniers. Faith semble ainsi désirer se démarquer, se débarrasser des carcans idéologiques féminins que la société puritaine patriarcale a établis comme étant les seuls valables et valides pour les femmes. C'est peut-être ce dont Faith souhaite s'entretenir avec son mari avant son départ, elle qui est prise d'angoisse irréflechies, inexplicables, et de doutes qu'elle ne parvient pas à dissiper malgré les tentatives de réconfort de Young Goodman Brown. Lui, en jeune époux fougueux, pense que son état de terreur insurmontable est dû à son statut de jeune épouse, statut inconnu et inexpérimenté. Il a tendance à la « paterner » quelque peu, l'infantilisant au point de l'envoyer au lit comme une enfant sage : « Say thy prayers, dear Faith, and go to bed at dusk, and no harm will come to thee » [Goodman Brown ; 1987 ; 65].

C'est l'image de Faith sur le seuil de leur porte qui est gravée dans l'esprit de Young Goodman Brown, et va conditionner ses attentes quant au comportement de son épouse. La scène de séparation arrive au tout début du récit, et cette position liminaire est en soi révélatrice de la réflexion de Hawthorne. Dès le départ, la femme est destinée à demeurer dans cet espace premier qui est le foyer, et son mouvement vers l'extérieur ne peut être qu'arrêté. De fait, elle se retrouve dans un milieu où, selon Deleuze, « les choses prennent de la vitesse ». Sa présence au Sabbath nocturne dans le fin fond de la forêt traduit peut-être une accélération du changement de vie de la femme, une progression vers un dehors réservé à l'homme. Être au milieu, pour la femme, signifie à la fois ne plus demeurer cloîtrée dans son espace de prédilection, le foyer domestique où elle ne peut que plonger dans une déperdition de son identité, mais en même temps ne pas s'aventurer complètement dans ce lieu masculin

qui lui est interdit. C'est la solution intermédiaire entre une soumission totale et une volonté d'émancipation ; c'est le compromis tout désigné pour marcher sur un interdit sans franchir. Se tenir au seuil de la porte permet à Faith de « sauter » dans l'interdit sans véritablement concrétiser ce saut. La forêt sera le « cercle le plus extérieur », le plus excentré : c'est l'interdit puritain et masculin par excellence⁴⁰².

James C. Keil dit de la scène de séparation liminaire qu'elle

*takes place in the doorway of the Browns' house, a threshold that both joins and separates not only private and public, but literally in this case, female and male. It is a threshold that both characters violate for reasons of intimacy, although she, as we see, is clearly the more intimate of the two.*⁴⁰³

L'on assiste à un jeu sur l'espace où Hawthorne dispose, à sa guise, un intermédiaire, un entre-deux spatial qui correspond à un entre-deux temporel dans lequel Hawthorne inscrit sa diégèse. Comme s'il n'existait plus aucune séparation assez solide pour résister à l'épreuve du temps, des préjugés, et autres pratiques traditionnelles bigotes. Une intersection spatiale, dedans sans l'être vraiment, dehors sans être véritablement dehors, un dehors sans dedans, un dedans sans dehors, un dedans-dehors, annonce un autre croisement des chemins, onirique, qui perd Young Goodman Brown, non pas dans la forêt, mais dans son propre foyer. Le personnage de Faith semble donc ainsi littéralement incarner cet entre-deux problématique, social et sexuel, puisqu'en tant que jeune épouse, une certaine pudeur est de mise dans toutes les apparitions publiques.

Les va-et-vient constants entre la sphère du masculin et la sphère du féminin, qu'ils soient concrétisés ou uniquement posés comme possibles quoiqu'interdits, s'inscrivent dans la volonté affichée par Hawthorne de remettre en question tout un système de socialisation du corps de la femme.

⁴⁰² Ceci nous fait penser au saut deleuzien qui doit s'effectuer de manière prudente et réfléchie : « On ne saute pas n'importe comment, ni sans règles ; et non seulement les sauts sont réglés, mais il y en a d'interdits : ne pas dépasser le cercle le plus extérieur, ne pas s'approcher du cercle le plus central... » (Deleuze et Guattari, *Plateaux* 14)

⁴⁰³ Keil (1996) : 37

Corps de la femme et corps social : l'amorce de la révolte hawthornienne contre la socialisation du féminin

Le monde social construit le corps comme réalité sexuée et comme dépositaire de principes de vision et de division sexués. [...] : c'est [le corps] qui construit la différence entre les sexes biologiques conformément aux principes d'une vision mythique du monde enracinée dans la relation arbitraire de domination des hommes sur les femmes, elle-même inscrite, avec la division du travail, dans la réalité de l'ordre social.

Bourdieu 16

Nous remarquons une malléabilité cruciale dans l'art hawthornien de la description physique : l'auteur peut tout aussi bien avoir recours à des éléments physiques purs, comme à des traits plus délicats et implicites, ou même à un mélange subtil des deux, qui finit par brouiller les limites de l'explicite et de l'implicite, du visible et de l'invisible. Hawthorne met en place ce que Bourdieu appelle une « hexis corporelle » :

L'hexis corporelle, où entrent à la fois la conformation proprement physique du corps (le « physique ») et la manière de le porter, la tenue, le maintien, est censée exprimer l'« être profond », la « nature » de la « personne » dans sa vérité, selon le postulat de la correspondance entre le « physique » et le « moral » qui engendre la connaissance pratique ou rationalisée permettant d'associer des propriétés « psychologiques » et « morales » à des indices corporels ou physiognomoniques [...].⁴⁰⁴

Le corps semble doté d'une parole, que le héros masculin hawthornien ne parvient pourtant pas à déchiffrer ni même à recevoir, tant il est imperméable à toute possibilité de bouleversement de l'ordre établi, ce que la parole corporelle se propose de faire tacitement. Un véritable langage corporel qui remplace la parole orale pour la femme réduite au silence : le corps d'Elizabeth, par exemple, par ses tremblements et rougissements, parle son refus de se perdre elle-même dans l'obscurité du voile. Le corps féminin peut être ainsi vecteur de moralité : à travers son corps, la femme exprime une certaine attitude, en conformité ou non avec la morale en cours. De fait, la femme se retrouve d'autant plus facilement à l'affût du jugement masculin qui pourra ainsi dicter ses règles en fonction de ce qu'il peut appréhender de l'extérieur. De même que le corps féminin est un outil qui permet à l'homme d'affirmer son contrôle, de le réajuster, de le renforcer si nécessaire, il est en même temps, pour la

⁴⁰⁴ Bourdieu 71 (italiques de l'auteur)

femme, le moyen de s'exprimer sans avoir recours à une parole qui doit être le plus souvent soit réduite à néant, soit en conformité avec le discours conventionnel féminin. Ainsi, lorsque Faith faillit embrasser son époux devant tout le village :

Turning the corner by the meeting house, he spied the head of Faith, with the pink ribbons, gazing anxiously forth, and bursting into such joy at sight of him that she skipped along the street and almost kissed her husband before the whole village. [Goodman Brown ; 1987 ; 75 ; nous soulignons]

Cet élan non concrétisé est symptomatique de la répression morale qui attend la femme lorsqu'elle sort du cadre conventionnel de la bonne conduite à adopter en toute circonstance. La non-concrétisation du baiser est bien la preuve qu'il existe quelque chose en Faith, et peut-être même en Young Goodman Brown, voire « au-delà » d'eux-mêmes qui, comme le dit Lacan, « pouss[e]⁴⁰⁵ ».

Le paragraphe d'introduction au conte « The Minister's Black Veil » décrit les membres de la congrégation, se dirigeant allègrement vers l'église de Milford :

The sexton stood in the porch of Milford meeting-house, pulling lustily at the bell-rope. The old people of the village came stooping along the street. Children, with bright faces, tript merrily beside their parents, or mimicked a graver gait, in the conscious dignity of their sunday clothes. Spruce bachelors looked sidelong at the pretty maidens, and fancied that the sabbath sunshine made them prettier than on week-days. [Black Veil ; 1987 ; 97]

La description, aux apparences anodines et purement esthétiques, renferme pourtant, selon nous, une signification autre que la simple mise en situation diégétique, ce qu'elle fait également. En effet, la référence aux ancêtres du village (*the old people*) et leur démarche difficile pour se rendre à l'église semblent représenter un système patriarcal qui s'épuise, qui continue difficilement à marcher pour cadrer tous les événements de la vie de la congrégation. Dès le début du conte, Hawthorne pose les bases de sa dénonciation de ce système vieillissant, archaïque même, qui, peut-être, n'est plus adapté à la modernité émergente du quotidien américain. Les enfants qui tout à la fois marchent aux côtés de leurs parents tout en imitant leur allure grave, et suivent de près ces ancêtres, représentent, quant à eux, la continuité du système patriarcal que les figures d'autorité incarnent. L'alternance d'une mine joyeuse (*merrily*) et plus sérieuse (*graver*) semble suggérer un équilibre entre indulgence et

⁴⁰⁵ Lacan, *Quatre concepts* 182. Lacan a recours à la notion de « poussée » pour pousser plus loin la notion de pulsion sexuelle que Freud considère, erronément selon Lacan, comme participant de l'ordre de l'organique. La pulsion, ou poussée, serait plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. (Cf. Lacan 182-183)

sévérité, maîtres-mots d'un ordre social qui, pour survivre et se poursuivre dans le temps, doit savoir jouer avec les circonstances. Et pourtant, les termes utilisés par Hawthorne – respectivement « tript » et « mimicked » – pour décrire l'héritage social de la nouvelle génération laissent présager que l'équilibre supposé de cet ordre n'est que factice et superficiel, un simulacre d'une réalité dépassée. L'un (*mimicked*) souligne le caractère carnavalesque, presque caricatural, de l'heureuse procession infantile, et l'autre (*tript*) suggère le caractère négatif de l'assemblée⁴⁰⁶. Les verbes « mimicked » et « tript » décrivent ainsi les actions des enfants comme étant le fruit irréflecti d'un mimétisme négatif qui provoquera leur chute. Car, si ici « tript » renvoie, d'un premier abord, à leur façon de se déplacer, il semble peu improbable que Hawthorne n'ait pas envisagé la signification métaphorique de dégénérescence.

Vieillesse, superficialité, et décadence sont, pour l'écrivain, les qualités principales d'un système dans lequel les jeunes femmes, dont la beauté est rehaussée par le soleil dominical, se trouvent obligées de se mouvoir. À ce tableau peu glorieux, Hawthorne semble vouloir ajouter un autre défaut, et non des moindres, puisqu'il envahit tout le passage liminaire. L'hypocrisie apparente de l'ambiance de Sabbath est, pour l'auteur, perceptible dans tous les recoins de la place centrale du village de Milford. Un certain parfum de sensualité, et même de sexualité, semble flotter dans les airs de la congrégation, pourtant baignée dans un puritanisme ambiant incontournable. Le bedeau sonne la cloche vigoureusement⁴⁰⁷. Même cette figure parangonale de vertu et respectabilité se laisse aller à la sensualité ambiante, et de fait, ses paroissiens plus jeunes aussi seront touchés par la grâce sensuelle : les beaux célibataires fringants ne restent en effet pas insensibles au charme lumineux des belles vierges. Comme si toute la congrégation était sous l'emprise d'une sexualité irrépressible malgré tous les interdits et réprimandes des diktats religieux, censés ordonner et réguler la vie sociale. Davantage que le sacristain, qui prend part à l'orgie intérieure et voilée, c'est le révérend Hooper qui incarne les limites établies, et il n'est que de voir comment la cloche s'arrête subitement de sonner à son approche, et, surtout, à sa vue :

⁴⁰⁶ N'oublions pas que l'une des connotations du verbe « to trip » concerne la commission d'une faute qui entraîne une chute, qui, de littérale, devient figurée.

⁴⁰⁷ Une comparaison avec la traduction française est intéressante pour montrer la relative liberté que prend Hawthorne en matière de sexualité : la version française occulte la connotation sexuelle du geste du bedeau contenue dans l'adverbe « lustily » que Hawthorne a choisi pour décrire une action pieuse – sonner la cloche de l'église – effectuée par un personnage digne et respectable – le bedeau – pour rassembler la congrégation le jour du Sabbath. Or, en français, comme si cette langue a été contaminée par une pudeur que la langue originale, l'anglais, ne se soucie pas de retranscrire, le désir sexuel qui se dégage de ce geste se transforme en un enthousiasme marqué, certes, mais moins controversé : « Sous le porche de l'église de Milford, le bedeau

When the throng had mostly streamed into the porch, the sexton began to toll the bell, keeping his eye on the Reverend Mr. Hooper's door. The first glimpse of the clergyman's figure was the signal for the bell to cease its summons. [Black Veil ; 1987 ; 97]

Comme un groupe d'enfants dont le meneur surveillerait les alentours alors qu'ils s'apprêtent à commettre une action réprimandable par les adultes, les paroissiens, menés par le bedeau, s'adonnent à des caprices coupables jusqu'au moment où la figure autoritaire du révérend se profile à l'horizon. Il est le système, ses lois, ses interdits, ses devoirs, ses barrières. Ses limites aussi, et c'est peut-être l'une des significations de son voile noir, qui lui bloque l'accès à la réalité de la dégénérescence de sa congrégation. Le voile semble aussi paradoxalement lui révéler cette réalité, mais son refus de la confronter laisse, sait-on jamais, présager un éventuel abandon de son poste d'autorité, une désertion que sa fiancée exécutera pour lui. À l'instar de son confrère, le pasteur Shute, dont l'onomastique présage l'échec de l'ordre religieux en place, le révérend Hooper se prépare peut-être au sien propre.

Le contexte introductif pose donc les jalons de la remise en question de la loi patriarcale que le pasteur symbolise : son voile préfigurerait ainsi sa délitescence progressive, et le rôle d'Elizabeth dans ce processus de subversion, voire de renversement subtil, inaugure un autre processus, celui de déconstruction de l'image de la femme passive et soumise. Lorsque le révérend Hooper fait son entrée, le narrateur hawthornien s'arrête sur son aspect physique et vestimentaire :

Mr. Hooper, a gentlemanly person of about thirty, though still a bachelor was dressed with due clerical neatness, as if a careful wife had starched his band, and brushed the weekly dust from his Sunday's garb. [Black Veil ; 1987 ; 97-98; nous soulignons]

La comparaison introduisant l'épouse virtuelle du pasteur et son implication dans l'apparence soignée de celui-ci dit, sur le mode imaginaire de l'hypothèse maritale, le sort qui attend Elizabeth. Une fois mariée au révérend Hooper, elle devra s'attacher à lui « empes[er] son rabat » et « chass[er] de son habit du dimanche la poussière⁴⁰⁸ » qui se sera déposée sur lui pendant ses tournées et visites dans la congrégation. Le soin que l'épouse apporte à la

sonnait la cloche avec entrain. » (Nathaniel Hawthorne, « Le voile noir du pasteur », Zagha 181 ; nous soulignons)

⁴⁰⁸ « M. Hooper, un homme d'une trentaine d'années aux allures de gentilhomme, toujours célibataire cependant, était vêtu avec tout le soin requis pour un pasteur, tout comme si une épouse avait soigneusement empesé son rabat et chassé de son habit du dimanche la poussière accumulée pendant la semaine. » (Nathaniel Hawthorne, « Le voile noir du pasteur », Zagha 181 ; nous soulignons)

bonne tenue de son mari semble mimer, sur un plan purement matériel, le soin qu'elle est également attendue de porter à la bonne tenue morale et psychologique de celui qui incarne l'autorité masculine. Le désagrément que les corvées routinières et répétitives induisent chez l'épouse est, dans le passage, retranscrit à un niveau phonologique avec la présence de sons chuintants, [ʃ] et [ʒ], que la terminaison <ed>, prononcée dans les deux cas [t], vient renforcer : « starched » et « brushed » provoquent une occlusion auditive désagréable⁴⁰⁹. Tout comme les actions qu'ils dénotent peuvent, à force de répétition, devenir rapidement insupportables. La femme est réduite à une tâche domestique dans laquelle elle se retrouve, pour ainsi dire, totalement aliénée. Le narrateur semble vouloir la sauver d'une aliénation inéluctable en soulignant que l'aspect vestimentaire du pasteur, propre et collet monté, est dû à l'habileté et au savoir-faire d'une épouse sans qui le mari ne pourrait exhiber un dehors de dignité et respectabilité qui lui vaut l'admiration de sa congrégation.

Pourrait-on lire la fuite d'Elizabeth face à son destin lugubre et affreux (*awful*) de domesticité, comme un refus de subir le sort de deux jeunes filles que le narrateur mentionne au cours du récit, à savoir la morte et la mariée ? Si Elizabeth avait accepté de se tenir aux côtés de son fiancé pour le reste de sa vie, celle-ci se serait résumée à ces deux états : morte, symboliquement, et mariée. Morte *car* mariée : d'ailleurs, la réaction de la jeune mariée en question est clairement mise en écho inversé de celle dont le révérend conduit les funérailles. Citons les deux passages où elles apparaissent furtivement :

At its conclusion [of the afternoon service], the bell tolled for the funeral of a young lady. The relatives and friends were assembled in the house, [...], when their talk was interrupted by the appearance of Mr. Hooper, still covered with his black veil. It was now an appropriate emblem. The clergyman stepped into the room where the corpse was laid, and bent over the coffin, to take a last farewell of his deceased parishioner. As he stooped, the veil hung straight down from his forehead, so that, if her eye-lids had not been closed for ever, the dead maiden might have seen his face. [Black Veil ; 1987 ; 100]

Et :

The bridal pair stood up before the minister. But the bride's cold fingers quivered in the tremulous hand of the bridegroom, and her death-like paleness caused a whisper, that the maiden who had been buried a few hours before, was come from her grave to be married. If ever another wedding were so dismal, it was that famous one, where they tolled the wedding-knell. [Black Veil ; 1987 ; 101]

⁴⁰⁹ La traduction française, incidemment, a recours au sémantisme des verbes utilisés (« empesé » et « chassé »), avec une tentative, sur le second, de conserver la consonance chuintante.

La ressemblance est frappante, et presque dérangeante entre les trois femmes, dont le seul point commun actuel est d'être des femmes. Cela implique nécessairement de subir l'un des deux sorts qui lui sont réservés dans la fiction hawthornienne comme dans la vie : la mort ou le mariage. Le parallèle que le narrateur dresse, dans le passage que nous avons choisi de souligner, entre, d'une part, la révélation impossible du mystère voilé par la jeune défunte, et, d'autre part, le tremblement glacial qui paralyse, voire mesmérise, la jeune mariée, semble en effet prédire la réaction d'Elizabeth : refuser de marcher sur les pas malheureux et fatals des deux femmes. Car, la résurrection de la défunte imaginée par les villageois au moment du mariage de celle vivante doit nous faire comprendre que, pour Hawthorne, un mariage, où l'un des deux partis, en l'occurrence la femme, voit son existence et identité oblitérées, ne peut être décemment qualifié de vie à proprement parler. Heath et McCullough rappellent la vision puritaine de la femme et du mariage :

Puritans' views of women were complex. "Upon marriage a woman became a housewife, a deputy husband, a consort, a mother, a mistress, a neighbor, a Christian and a heroine." (Ulrich 1982 [...]). Women were considered to be the "weaker vessel" (Fraser 1982) and subject to male domination. At the same time, because men were, by nature, unable to curb their sexual desires, women were held primarily responsible for any intimate interactions between the sexes. "Within marriage, [a woman's] sexual attraction promoted consort; outside marriage, it led to heinous sins." (Ulrich 1982).⁴¹⁰

La passivité délétère, sociale et psychologique, est le lot de l'épouse qui se laisse entraîner dans un système patriarcal qui met tout en œuvre pour réduire la femme au silence, figuratif ou propre. Le fait que la jeune défunte aurait pu saisir le secret du voile noir du pasteur au moment de sa propre mort peut ainsi être lu comme la confession, par le narrateur, de la nuisibilité du système patriarcal. Le narrateur représente, mais aussi et surtout, condamne et critique subtilement ce système. Tout se passe comme si la jeune mariée avait une prémonition de sa camarade défunte, son double à la fois analeptique et proleptique puisque celle-ci est *déjà* morte, mais *annonce* la mort prochaine, sur un plan symbolique, de celle-là. Ces femmes ressemblent à des sœurs jumelles qui partagent la même destinée tragique : si l'une ne parvient pas à en réchapper, elle prévient l'autre, lui envoyant des signes de l'au-delà. La sensation de tremblement glacial est, sait-on jamais, la manifestation corporelle d'une révélation partagée, comme si une communication était établie entre l'âme

⁴¹⁰ Kathleen M. Heath et John M. McCullough, « Whatever Happened to Hester Prynne ? The Image of the Adulteress in Colonial America and the Reproductive Consequences », Conference Paper for the Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery. Reprinted in *The Image of the Hero III* 23 (2014) : 48

de la jeune défunte et le corps de la jeune mariée, encore « vivante ». La dernière partie du passage cité confirme le lien invisible qui unit les deux femmes : le *wedding-knell* de cette cérémonie qui, comme le fait remarquer le narrateur, aurait dû être placée sous de meilleurs auspices, fait écho au *death-knell* des funérailles.

Avec Elizabeth, il semblerait que Hawthorne réponde (précocément) à la remarque pleine de verve que Fuller lance à son interlocuteur concernant le cliché selon lequel l'homme représente la tête (ou l'intellect) et la femme le cœur (ou les affects) :

*"If the head represses no natural pulse of the heart, there can be no question as to your giving your consent. Both will be of one accord, and there needs but to present any question to get a full and true answer. There is no need of precaution, of indulgence, nor consent. But our doubt is whether the heart does consent with the head, or only obeys its decrees with a passiveness that precludes the exercise of its natural powers, or a repugnance that turns sweet qualities to bitter, or a doubt that lays waste the fair occasion of life. It is to ascertain the truth that we propose some liberating measures."*⁴¹¹

Si Elizabeth décide de quitter le révérend Hooper, c'est bien parce que son cœur n'est pas en accord avec la tête de son fiancé, et donc doit justement prendre ses précautions pour ne pas tomber dans une passivité qui transforme la douceur de ses qualités et pouvoirs naturels en amertume et doute permanent. Son retour au chevet du pasteur mourant est la confirmation de son intuition, et conforte Elizabeth dans son choix d'accomplir son devoir uniquement si celui-ci est intériorisé par la femme.

La référence au conte « The Wedding-Knell », qui, rappelons-le, a été publié en 1836 dans *The Token*, puis republié dans *Twice-Told Tales* en 1837, soit, dans les deux cas, en même temps que « The Minister's Black Veil », finit de jouer sur les parallélismes symboliques, si l'on se souvient de la chute de ce récit d'un funèbre mariage. C'est pourquoi nous jugeons intéressant de bifurquer quelque temps vers ce récit, dont le sens éclairera davantage l'importance de la décision d'Elizabeth. Ce conte narre en effet l'étrange déroulement de ce qui devait être le troisième mariage de la veuve à marier. Le narrateur décrit ainsi la situation de la veuve :

The marriage [celui qui doit avoir lieu] might be considered as the result of an early engagement, though there had been two intermediate weddings on the lady's part, and forty years of celibacy on that of the gentleman. At sixty-five, Mr. Ellenwood was a shy, but not quite a secluded man; [...].

⁴¹¹ Fuller 29-30 (italiques de l'auteur)

The widow was as complete a contrast to her third bride-groom, in every thing but age, as can well be conceived. [Wedding-Knell ; CE, IX ; 27-28]

Nous pouvons lire dans ces lignes introductives, pourtant d'une facture descriptive et narrative somme toute assez normale, une certaine critique de l'institution sociétale qu'est le mariage. En effet, nous apprenons que la veuve en question devait en réalité se marier originellement avec cet homme, et non les deux précédents qui lui ont servi d'époux. Cela signifie que la femme n'avait pas le choix de l'époux, ce qui est aussi vrai pour l'homme. Mais, dans l'optique de remise en question de l'hégémonie du pouvoir patriarcal – c'est le père qui élisait celui que sa fille devait épouser – le projecteur est dirigé sur elle, comme le démontre la suite du paragraphe, que le groupe participial antéposé « *compelled to relinquish her first engagement* » introduit d'une force condamnatrice indéniable :

*Compelled to relinquish her first engagement, she had been united to a man of twice her own years, to whom she became an exemplary wife, and by whose death she was left in possession of a splendid fortune. **A Southern gentleman, considerably younger than herself, succeeded to her hand, and carried her to Charleston, where, after many uncomfortable years, she found herself again a widow.** [Wedding-Knell ; CE, IX ; 28 ; nous soulignons]*

Ce groupe participial, premier passage souligné par nous dans la citation, dit toute l'ampleur tragique de l'état de passivité de la femme, et ce à deux niveaux : d'un côté, la somme des sémantismes mêmes de *compelled* et *relinquish* sert à dénoncer la coercition morale et affective dans laquelle la jeune femme a été, à l'époque, piégée, ainsi que le désenchantement que le sacrifice intérieur a engendré chez elle ; et de l'autre, la forme grammaticale incomplète privilégiée par le narrateur, à savoir la forme elliptique de la tournure passive <be compelled>, reflète l'incomplétude morale et symbolique de la jeune femme. L'observation des devoirs d'une épouse, ainsi que l'obligation pour la femme de respecter la volonté de ses pères/pairs, ont tout fait d'aboutir à une dénaturation des sentiments de la femme. Le jugement du narrateur est sans appel : les événements de la vie intérieure de Mrs Dabney ont suivi un cours normal, en adéquation avec les souffrances du cœur endurées par elle en silence pendant des années :

It would have been singular, if any uncommon delicacy of feeling had survived through such a life as Mrs. Dabney's; it could not but be crushed and killed by her early disappointment, the cold duty of her first marriage, the dislocation of the heart's principles, consequent on a second union, and the unkindness of her Southern husband, which had inevitably driven her to

connect the idea of his death with that of her comfort. [Wedding-Knell ; CE, IX ; 28]

En n'épousant pas l'homme qu'elle aime, la jeune femme se voue dès le départ à se donner à des inconnus, et cela va créer chez elle une faille intérieure, signe de son incomplétude identitaire. En effet, c'est ce que nous sommes amenée à comprendre lorsque le narrateur parle des « premières fiançailles » qui ne se sont jamais déroulées, mais qui maintenant vont pouvoir l'être, comme si elles constituaient l'aboutissement de toute une vie semée d'obstacles et de désillusions. Bien sûr, et c'est l'hypocrisie sociale du système patriarcal traditionnel que le narrateur tente de dénoncer, le manque d'amour au sein de l'union maritale n'empêche pas l'épouse de se comporter en épouse exemplaire. Il était normal, au sens fort, presque juridique du terme, qu'une telle conduite soit la sienne : elle ne pouvait faire autrement, elle *se devait* de faire honneur à son époux, notamment lorsque ce dernier faisait partie d'une certaine classe aisée, respectée et enviée par le reste de la société. C'est le cas du premier mari, comme le second passage souligné par nous le prouve. À sa mort, elle en hérite l'immense fortune, qui lui valut, d'une part, de vivre confortablement le reste de sa vie, et, d'autre part, d'attirer les faveurs de plus jeunes prétendants, comme le troisième et dernier passage souligné le dit, sur un ton sarcastique. Pour ses deux premiers mariages, l'issue malheureuse, même tragique avec la mort des deux époux, semblait presque inévitable. Le ton du narrateur, abrupt, sec et peu compatissant envers ces derniers, vient renforcer le caractère impersonnel et glacial de l'institution conjugale telle qu'elle a été mise en place par ses partisans masculins, soucieux de conserver un semblant de cohérence sociale et morale, sans se rendre compte de l'ineptie hypocrite d'un tel objectif.

Ses mariages sont de configurations différentes. Le premier mariage a été arrangé avec un homme beaucoup plus âgé, assez même pour être le père de la mariée, et dont la santé et l'âge avancé nécessitent une surveillance de tous les instants et une attention toute particulière, à la limite du sacrifice, d'une abnégation de soi fatale, et nuisible, sur le long terme, sur un plan moral comme physique, pour cette épouse qui endosse alors les devoirs d'une infirmière, d'une compagne, d'une confidente, d'une mère presque, pour son mari. Le second mariage l'a unie à un jeune homme dont l'immaturité n'a d'égal que son égoïsme, et dont l'union avec une femme plus mûre et plus riche n'est qu'un plan pour déclencher et accomplir son ascension sociale, et ne peut être que malheureux pour l'épouse. Ses mariages ne peuvent que se finir tragiquement à cause de leur nature même. L'adverbe *inevitably* sonne le glas de morts qui s'avèrent libératrices pour la femme, ainsi libérée du joug indélicat et

délétère d'hommes égocentriques, indifférents au sort peu enviable de leurs femmes. Le narrateur insiste bien sur le fait que Mrs Dabney a complètement perdu une certaine délicatesse de sentiment, qui était pourtant la sienne de nature, une perte d'identité qui se trouve être une conséquence directe de ce qu'il nomme une dislocation des principes du cœur (*dislocation of the heart's principles*), et présente ce nouveau mariage, symboliquement le troisième pour Mrs Dabney, comme une culmination d'un chemin de vie parsemé d'obstacles conventionnels qui ont profondément perverti l'âme et le cœur de la veuve :

Superficial observers, and deeper ones, seemed to concur, in supposing that the lady must have borne no inactive part, in arranging the affair; there were considerations of expediency, which she would be far more likely to appreciate than Mr. Ellenwood; and there was just the specious phantom of sentiment and romance, in this late union of two early lovers, which sometimes makes a fool of a woman, who has lost her true feelings among the accidents of life. [Wedding-Knell ; CE, IX ; 29]

Nous pouvons ainsi dire que le choix d'Elizabeth dans « The Minister's Black Veil » semble tout à fait raisonnable, et aurait dû être celui de Mrs Dabney si elle avait voulu éviter de subir toutes ses affres de l'existence conjugale dans les carcans des conventions sociales. Car, peu importe l'écu, le mariage ne peut, dans l'optique pessimiste de Hawthorne, que se conclure par un glas mortifiant. Le prédéterminisme négatif est remarquablement symbolisé par les cloches qui font résonner la mort imminente dans toute l'église ;

At the moment when the bride's foot touched the threshold, the bell swung heavily in the tower above her, and sent forth its deepest knell. The vibrations died away and returned, with prolonged solemnity, as she entered the body of the church.

"Good Heavens! what an omen," whispered a young lady to her lover.

"On my honor," replied the gentleman, "I believe the bell has the good taste to toll of its own accord. What has she to do with weddings? If you, dearest Julia, were approaching the altar, the bell would ring out its merriest peal. It has only a funeral knell for her." [Wedding-Knell ; CE, IX ; 30]

Ce petit échange peu fortuit entre une jeune femme et son amant poursuit, sur le ton du cynisme sarcastique du jeune homme, la discussion sur le sort malheureux qui attend toute jeune femme amoureuse (ou pas) prête à se marier. En effet, Julia semble ressentir, au plus profond d'elle, et sans nécessairement pouvoir l'expliquer, les craintes que toute jeune fille sur le point de changer de vie et de passer le seuil du domicile conjugal peut ressentir. Le

seuil que franchit Mrs Dabney, qui passe ainsi du dehors au dedans de l'église, symbolise la transition qui se fait entre, d'un côté de cet axe horizontal, la vie et, de l'autre, la mort. Cependant, le tour de force opéré par Hawthorne est d'avoir choisi le personnage masculin comme réceptacle du sort funeste, vivant au propre ce que la femme subit au figuré. Elizabeth, en tournant le pas au moment fatidique de la supplication du révérend Hooper, met un terme brutal à cette cyclicité infernale. La tentative plus ou moins réussie du jeune amant pour rassurer sa fiancée Julia, dans l'échange du « The Wedding-Knell », prouve bien qu'il existe bien *quelque chose* dont la femme peut se sentir gênée à l'entrée dans sa nouvelle vie. Sinon pourquoi essayer de la convaincre que chaque femme est différente, et que le glas funèbre sonne pour cette vieille veuve seulement parce qu'elle le mérite car elle veut, d'une certaine manière, défier le Temps, comme le narrateur le souligne, d'ailleurs, sur un ton sarcastique, comme à son habitude :

Being childless, she could not remain beautiful by proxy, in the person of a daughter; she therefore refused to grow old and ugly, on any consideration; she struggled with Time and held fast her roses in spite of him, till the vulnerable thief appeared to have relinquished the spoil, as not worth the trouble of acquiring it. [Wedding-Knell ; CE, IX ; 29]

La veuve Mrs Dabney est clairement érigée en exemple, et s'apprête à jouer son rôle dans un conte dont elle incarne, au sens plein du terme, la morale :

But by what perversity of taste, had the artist represented his principal figure as so wrinkled and decayed, while yet he had decked her out in the brightest splendor of attire, as if the loveliest maiden had suddenly withered into age, and become a moral to the beautiful around her! [Wedding-Knell ; CE, IX ; 31; nous soulignons]

Le rapprochement est tout fait entre le conte du glas marital et le voile noir du pasteur, où un autre rapprochement, celle de la jeune défunte et de la jeune mariée, parachève un réseau de résonnances symboliques au cœur duquel la femme se trouve encerclée par, d'une part, une société conventionnelle qui l'oblige à emprunter la route du sacrifice de soi, et, d'autre part, le désir, indicible car inavouable puisqu'inconcevable, de sauver une intériorité (ou altérité) sur le point d'être bafouée. Elizabeth prendra le risque d'encourir la colère et la rancune de ses pairs en s'éloignant, non définitivement, du révérend Hooper, un homme pourtant qu'elle aime. Il semblerait ainsi que l'amour ne soit pas une condition garantissant le

bonheur conjugal, ce qui diffère de la biographie de Hawthorne qui, à plusieurs reprises, décrit une félicité maritale unique.

Contemplation et acceptation sont les maîtres-mots de l'existence de la femme, une existence rythmée par des aléas dont elle essaie de tirer le meilleur parti, comme pour mieux supporter sa position non enviable. La relativisation de son sort, caractérisé par un bonheur qui lui fait défaut mais qui aurait dû être sien, et par une béance qu'elle tente tant bien que mal de combler, dénote bien la conscience que la femme a de sa situation. Partant, il s'agit pour Hawthorne de la critiquer, mais toujours en exploitant le souterrain de l'implicite. Et pourtant, Mrs Dabney ressemble étrangement à Lady Eleanore Rochcliffe, dont le manteau vaniteux semble répondre à l'attirail cérémonial de la veuve mariée. Citons, à titre d'illustration, cette confession par la veuve :

"Yes!" cried she. "Let us wed, even at the door of the sepulchre!—My life is gone, in vanity and emptiness. But at its close, there is one true feeling. It has made me what I was in youth; it makes me worthy of you. Time is no more, for both of us. Let us wed for Eternity!" [Wedding-Knell ; CE, IX ; 35-36]

Leurs retrouvailles font écho, sur un autre mode, à cette autre scène de réunion des époux dans le conte « Wakefield » (1835), où l'époux, après vingt ans d'absence injustifiée, retourne au domicile conjugal pour retrouver son épouse-veuve. Le rassemblement de ces trois contes, « Wakefield », « The Minister's Black Veil », et « The Wedding-Knell » dans la collection *Twice-Told Tales* en 1837, montre bien que Hawthorne souhaitait construire un réseau de correspondances indispensable à la défense de ses convictions proto-féministes.

Si nous avons pris le glas du mariage de Mrs Dabney et le refus d'Elizabeth de subir le voile du pasteur toute sa vie, comme caractéristiques de la présence de l'« ordinaire » chez les deux personnages féminins, et donc, implicitement, une présence, celle-ci cachée, d'une condamnation par l'auteur, du patriarcat traditionaliste, il est un autre personnage dont la vie passée dans un veuvage forcé et faux symbolise clairement la manipulation dominatrice d'un système qui se joue bien des sentiments que la femme peut être amenée à ressentir dans sa situation peu privilégiée de dépendance sociale, morale, et affective. Tel un enfant abandonné par sa mère sans explication, Mrs Wakefield se retrouve, du jour au lendemain, seule, dans un état de veuvage pourtant non avéré. Son mari est en effet bien vivant, et réside à quelques pâtés de maison de chez eux :

And after so great a gap in his matrimonial felicity—when his death was reckoned certain, his estate settled, his name dismissed from memory, and his wife, long, long ago, resigned to her autumnal widowhood—he entered the door one evening, quietly, as from a day's absence, and became a loving spouse till death. [Wakefield ; 1987 ; 76 ; nous soulignons]

La répétition de l'adverbe « long » retranscrit une durée subjective incommensurable, et l'état de pression psychologique et sociale dans lequel Wakefield a plongé son épouse. Cette pression, au fil du temps, est devenue le lot quotidien de la veuve moquée, elle qui est devenue un simulacre d'elle-même. Le narrateur du conte « Edward Fane's Rosebud » décrit ainsi l'état de veuvage, qui, au fil du temps, semble une condition naturelle de la femme tant le visage de la veuve s'imprègne du gris de son habit :

Some old people, especially women, so age-worn and woful are they, seem never to have been young and gay. It is easier to conceive that such gloomy phantoms were sent into the world as withered and decrepit as we behold them now [...]. Even the sable garments of their widowhood appear essential to their existence; all their attributes combine to render them darksome shadows, creeping strangely amid the sunshine of human life. [Rosebud ; 1982 ; 501]

La saison automnale, à laquelle le veuvage de Mrs Wakefield est comparé (*autumnal widowhood*), ressemble à la lumière du soleil, qui pénètre ponctuellement les ombres obscures de l'existence humaine, et à cette saison où chaleur et froid se côtoient et jouent, si l'on peut dire ainsi, à cache-cache. C'est exactement ce qui se passe avec Wakefield : il se cache devant son épouse, et cette cachette, paradoxalement évidente, est la cause de la résignation de l'épouse. Elle doit donc subir les conséquences ironico-tragiques de cet acte insensé et absurde, reflet de l'hubris instable de son époux, en mal de reconnaissance. Il est évident que « Wakefield » peut être lu comme le récit fictionnalisé du veuvage précoce de Mrs Hawthorne, la mère de l'écrivain, qui, alors que ce dernier était âgé de quatre ans, perdit son mari en mer. Mrs Hawthorne dut ainsi supporter toutes les charges du foyer, et, pour cela, se trouva dans l'obligation de retourner dans sa maison familiale, se mettant ainsi sous l'aile de la famille maternelle de Nathaniel. Nous choisissons cependant de lire ce conte à travers la lentille proto-féministe que revêt l'auteur, et non pas uniquement à travers le prisme réducteur de l'autobiographie, et c'est pour cela que, selon nous, Mrs Wakefield est un bon exemple de la socialisation du corps de la femme.

Dès l'abord, le narrateur décrit l'acte de « délinquance maritale » comme à la fois non inhabituel et une étrangeté remarquable :

The fact, thus abstractedly stated, is not very uncommon, nor—without a proper distinction of circumstances—to be condemned either as naughty or nonsensical. Howbeit, this, though far from the most aggravated, is perhaps the strangest instance, on record, of marital delinquency; and, moreover, as remarkable a freak as may be found in the whole list of human oddities. [Wakefield ; 1987 ; 75; nous soulignons]

Ainsi, si l'acte accompli par l'époux est d'une bizarrerie peu commune, la position dans laquelle se retrouve la femme, malgré elle et en conséquence directe de cette absurdité inexplicable, est, quant à elle, peu inhabituelle. De fait, c'est la femme qui se retrouve la victime d'événements indépendants de sa volonté. Elle n'a pas prise sur son destin, et sa vie passée dans un veuvage forcé, non prouvé et, de surcroît (mais ceci elle l'ignore), non nécessaire, est le symbole de l'insensibilité absurde de générations de traditionalisme patriarcal.

Après la dimension purement sociale du corps de la femme, enfermé comme il est dans les carcans du mariage, nous nous tournons à présent vers le volet à proprement parler physique du corps social de la femme. Ainsi, nous retrouvons ici certains des codes masculins de la beauté féminine que nous avons examinés en première partie. Hawthorne semble en effet systématiquement recourir à des descriptions physiques minimalistes quand il s'agit de donner vie à des êtres déplacés, mal placés (*misplaced*, le terme anglais désignant mieux que le français cette non-appartenance à l'espace où les personnages évoluent). En effet, l'on retrouve le critère de pâleur faciale qui, en plus de dénoter les conséquences physiologiques d'une éventuelle mal-/sous-nutrition ou d'une fragilisation psychologique, connote également la blancheur, immaculée et saine elle, des anges et autres sylphides qui peuplent la sphère supra-universelle de l'infini céleste. Lily et la nouvelle Ève ont donc tout de la femme angélique telle que se l'imaginait, au sens précis de « se faire une image de », la population masculine. Discutant leur tendance à « décolorer » la peau de ses héroïnes, Aurélie Guillain note que :

[t]heir sudden loathing of colours or their discoloured skins are often presented as morbid signs of a sudden, irrational, perverse hatred for life itself. In fact, Hawthorne's narratives present the paleness of ascetic characters as a symptom of their conviction: not only in the sense of firm, fanatical belief, but also in the judicial sense of a conviction that the character is inflicting on himself. Pale enthusiasts are thus portrayed as the almost passive victims of

*their own ascetic ideals, ideals leading them to acts of self-accusation and self-persecution that are both theatrical and sincere.*⁴¹²

Les femmes pâles seraient donc les victimes de la projection (sur elles) d'un idéal ascétique masculin qui les prive de toute corporéité. Leur pâleur physique, qui fait d'elles des sylphes ou autres êtres intermédiaires entre l'humain et le non-humain, correspond à la « béance de l'inconscient » lacanien, ce « ni être, ni non-être⁴¹³ » de l'inconscient. Ce qui est inconscient chez la femme, c'est bien le désir masculin de domination absolue du corps féminin. La carnation décolorée des figures féminines est la réalisation de l'utopie masculine de la femme « corps sans corps », telle que l'entend Michel Foucault :

*L'utopie, c'est un lieu hors de tous les lieux, mais c'est un lieu où j'aurai un corps sans corps, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, vélocé, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré ; et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est la plus indéracinable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel.*⁴¹⁴

Martha Pierson, la mariée spirituelle du conte « The Shaker Bridal », répond elle aussi aux exigences de pâleur corporelle qui est en adéquation avec la spiritualité recherchée par la secte : « The woman, Martha Pierson, was somewhat above thirty, thin and pale, as a Shaker sister almost invariably is, and not entirely free from that corpse-like appearance which the garb of the sisterhood is so well calculated to impart » [Shaker Bridal ; 1982 ; 556]. Ce désir d'ascétisme spirituel va causer la mort de Martha qui ne supporte plus le poids de la spiritualité, elle qui n'a pas abandonné ses propres désirs de sensualité et sexualité. La résolution unilatérale prise par son compagnon, Adam Colburn, celle de se défaire de cette « one earthly affection in my breast » et d'entrer dans une relation strictement platonique et fraternelle avec Martha [Shaker Bridal ; 1982 ; 558] – cette résolution a tout fait de retirer les dernières forces qui subsistaient dans le faible corps pâle féminin :

But paler and paler grew Martha by his side, till, like a corpse in its burial clothes, she sank down at the feet of her early lover; for, after many trials firmly borne, her heart could endure the weight of its desolate agony no longer. [Shaker Bridal ; 1982 ; 560]

⁴¹² Aurélie Guillaïn, « Discolouring the Power of Ascetic Ideals in Hawthorne's Fiction », *Revue française d'études américaines* 3-105 (2005) : 45

⁴¹³ Lacan, *Quatre concepts* 38

⁴¹⁴ Foucault, *Hétérotopies* 10 (italiques de l'auteur)

De ce point de vue, même la nouvelle « The Birthmark » peut se lire comme « an allegory of the wedding between amoral flesh and the ascetic mind that despises it⁴¹⁵ ». Et Aurélie Guillaud de continuer :

*In this tale, a husband becomes gradually convinced that the red mark on his wife's skin is the symbol of the innate depravity of human flesh. Aylmer's subsequent attempt at discolouring the body of Georgiana clearly reflects his ascetic choices: he has indeed established a distinction and a hierarchy between the flesh and the spirit, which Nietzsche would later call a nihilistic hierarchy, one that vilifies the basic conditions of life and states their inferiority to some disembodied principle.*⁴¹⁶

Décolorer la tache de naissance de Georgiana, dont le rouge vif et sanglant menace son idéal de beauté féminine, est une manifestation de son ascétisme scientifique, un amalgame principal qui aboutit à la mort d'une femme qui a perdu le contrôle de son propre corps. Georgiana est victime de ce beau principe, et les nouvelles Ève, à leur manière, et à des degrés différents, réitèrent, littéralement bon gré mal gré, le schéma ascétique prôné par les héros. Le critère de pâleur physique serait ainsi la concrétisation de l'idéal de désincarnation corporelle nourri par l'autorité masculine. Ainsi, la carnation féminine s'inscrit dans une dynamique sociale des mouvements du corps selon le mot de Bourdieu :

*(Le corps et ses mouvements, matrices d'universaux qui sont soumis à un travail de construction sociale, ne sont ni complètement déterminés dans leur signification, sexuelle notamment, ni complètement indéterminés, en sorte que le symbolisme qui leur est attaché est à la fois conventionnel et « motivé », donc perçu comme quasi naturel.)*⁴¹⁷

Voire, la pâleur mortifère est peut-être le moyen pour l'homme de renforcer la validité de ces « matrices d'universaux », et ainsi continuer d'exercer son emprise dominatrice sur une femme trop faible pour lui résister et se révolter. De cette façon, il ne craint pas un renversement de l'ordre établi. Comme le dit Simone de Beauvoir,

*l'idéal de la beauté féminine est variable ; mais certaines exigences demeurent constantes ; entre autres, puisque la femme est destinée à être possédée, il faut que son corps offre les qualités inertes et passives d'un objet.*⁴¹⁸

⁴¹⁵ Guillaud : 49

⁴¹⁶ Guillaud : 49

⁴¹⁷ Bourdieu 16

⁴¹⁸ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 256 (nous soulignons)

Seules des femmes affaiblies et blêmes peuvent constituer la voie de viabilité sociale pour un système conscient de la superficialité et la fragilité de ses lois. « Préhension vaut mieux que répression » pourrait être le mot d'ordre de l'institution patriarcale. C'est ici qu'intervient la métaphore florale, qui se veut, implicitement, comme l'un des outils du renforcement de l'autorité patriarcale.

La référence au lys, la fleur de la virginité, se retrouve dans la littérature victorienne car comme le remarque Bram Dijkstra :

*[w]omen who died while clutching the lily of virginity in their hands but were nonetheless in the throes of passion allowed the Victorian male to indulge in the pleasurable sense of being desired by women while no physical response was required.*⁴¹⁹

Avec Hawthorne, ce type s'est transformé en la Nouvelle Ève qui reprend certaines des caractéristiques d'un autre type féminin, l'invalidé :

*The convalescent became a subcategory of the invalid, who although "recovering", was weak, fragile and in need of constant attention. Although temporarily "saved", death might claim her at any minute. The theme of the dying or physically spent woman, as martyr, with death as the ultimate sacrificial self-negation, created a High-Victorian feminine ideal; helpless, dependent and sexless yet appealing to the male heart. Essentially, she was presented as an ethereal or celestial being.*⁴²⁰

Nous avons l'impression de lire la description de Mary Goffe, une figure angélique aux accents christiques dont l'aspect séraphin fait d'elle une sylphide à l'apparence paradoxalement désincarnée :

Suddenly, however, a faint gleam of light was thrown over the volume, and, raising his eyes, Richard Digby saw that a young woman stood before the mouth of the cave, and that the sunbeams bathed her white garment, which thus seemed to possess a radiance of its own. [Man of Adamant ; 1987 ; 109]

Dans le conte portant son nom, « Lily » incarne la créature terrestre éthérée par excellence sous les traits et formes d'une femme frêle, pâle et romantique qui semble ne pas être faite pour la rudesse, la dureté, la méchanceté, et la matérialité de ce monde ici-bas :

⁴¹⁹ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, cité dans Anne Anderson, « Life Into Art and Art Into Life : Visualising the Aesthetic Woman or "High Art Maiden of the Victorian 'Renaissance' » , *Women's History Review* 10-3 (2001) : 454

⁴²⁰ Anderson : 454

[The people] doubted, too, whether the form of Lillas Fay could appertain to a creature of this earth, being so very delicate, and growing every day more fragile, so that she looked as if the summer breeze should snatch her up, and waft her heavenward. [Lily Quest ; CE, IX ; 448]

William Heath déplore l'aspect éthéré des belles jeunes filles de la fiction de l'écrivain :

The fair maid is the anathema of Hawthorne's art; whenever she appears without irony or satire his fiction suffers. These lightsome, gladsome, gossamer girls; these sweet, pale, slender, feeble creatures with their golden locks and crystal-clear hearts, flit through Hawthorne's early work with dismal regularity before wafting heavenward. Only rarely does he break this mawkish mold and give voice to more irreverent imaginings.⁴²¹

Ici, Heath prend l'exemple de « Sketches from Memory », ou encore de « Mrs Bullfrog » qu'il décrit comme « com[ing] closest to capturing Hawthorne's predicament [ou « nuptial fears »] », conte au terme duquel Hawthorne conclut que « women are not angels ». Ces femmes contiennent en leur sein le paradoxe de la figure féminine. Cette pâleur charnelle peut ainsi être lue comme la critique de cet idéal extrême qui a pour but de réprimer une sexualité envahissante. À l'instar de cette « virgin zone » qui comprimait le corps de la jeune Beatrice et sa sensualité débordante, l'état de blancheur corporelle, avec un accent mis sur le visage blême des figures féminines assimilées à des anges humains est, pour la société masculine, un gage de contrôle sur cet aspect inquiétant qu'est la sexualité féminine.

Hawthorne approfondit son analyse du corps social de la femme en s'intéressant aux clichés si souvent attribués à la nature intrinsèque de cette dernière, comme son attrait invétéré pour un matérialisme que vient démontrer son goût pour le vêtement et le bijou. Nous pouvons alors constater que les descriptions physiques sont, pour Hawthorne, également l'occasion d'une réflexion plus profonde sur la nature féminine. En effet, elles peuvent s'attarder sur une approche de l'habit féminin qui met en avant la réaction de la femme face à un matérialisme omniprésent. Le cas de la nouvelle Ève est à cet effet très probant. Dans le conte, nous assistons à une critique de la superficialité dont peut faire preuve la femme. Cette critique doit pourtant se lire comme une « fausse » opprobre contre la femme. Il semblerait en effet que ces occasions soient le lieu privilégié d'un point d'achoppement de ce que nous appelons le proto-féminisme de Nathaniel Hawthorne. En réalité, au-delà des plaintes contre

⁴²¹William Heath, « The Power of Passion : Hawthorne's Tales of Thwarted Desire », *The Cortland Review* 3 (1998) : en ligne

un attachement matériel de la femme, nous devons entendre une voix qui s'élève contre l'inanité des codes vestimentaires féminins que la société patriarcale a imposés. La réaction de la nouvelle Ève semble être ainsi exactement celle attendue par les hommes.

La nouvelle Ève ressemble à Hannah qui est animée de cet amour pour les bijoux que toute femme, apparemment, connaît. Le goût pour le paraître est ainsi remarquablement illustré par l'attraction, plus ou moins forte, exercée sur les personnages par les différents articles vestimentaires qu'Adam et Ève ont la chance de trouver, eux qui « are still in the costume that might better have befitted Eden » [New Adam and Eve ; 1982 ; 749] :

But specimens of the latest earthly fashions, silks of every shade, and whatever is most delicate and splendid for the decoration of the human form, lie scattered around, profusely as bright autumnal leaves in a forest. Adam looks at a few of the articles, but throws them carelessly aside, with whatever exclamation may correspond to "Pish!" or "Pshaw!" in the new vocabulary of nature. Eve, however,—be it said without offence to her native modesty,—examines these treasures of her sex with somewhat livelier interest. A pair of corsets chance to lie upon the counter; she inspects them curiously, but knows not what to make of them. Then she handles a fashionable silk with dim yearnings — thoughts that wander hither and thither — instincts groping in the dark. [New Adam and Eve ; 1982 ; 749 ; nous soulignons]

La nouvelle Ève est sur le point de succomber à la tentation, de réitérer la même erreur que son ancêtre biblique. La curiosité dont fait preuve l'héroïne semble ici synonyme de volonté d'indépendance féminine. Nathaniel Hawthorne prend bien soin d'atténuer, d'édulcorer le jugement de l'autorité énonciative qui aurait pu être cassant et humiliant (« without offence », « her native modesty », « somewhat »). Ève apparaît comme une femme écervelée, attirée par les paillettes du monde de l'apparence, et de l'apparat. Les « trésors de son sexe » sont l'équivalent moderne du fruit interdit, une version féminisée de l'objet prohibé. Mais Ève est-elle réellement affectée par toutes les richesses ostensiblement étalées à sa vue, généreusement offertes à elle ? Est-elle vraiment condamnée à et pour n'être qu'un réceptacle aussi superficiel de désirs de vanité et beauté que le manteau de l'aristocrate Lady Eleanore ? Il n'est qu'un pas entre la curiosité et l'assouvissement de ce désir et, heureusement pour la nouvelle Ève, elle ne le franchit pas. Le retournement de situation, qui implique un revirement des valeurs morales qui motivent l'attitude de la jeune femme, parle en faveur d'une révision des griefs masculins contre l'artificialité féminine. La nouvelle Ève résiste à cette tentation :

“On the whole, I do not like it,” she observes, laying the glossy fabric upon the counter. “But, Adam, it is very strange! What can these things mean? Surely I ought to know – yet they put me in a perfect maze!” [New Adam and Eve ; 1982 ; 749 ; nous soulignons]

Dans les deux extraits que nous venons de citer, l’association textuelle de termes faisant référence à l’intellect (*thoughts, examines, inspects, livelier interest, mean, know*), à l’instinct (*instincts, dim yearnings*), et à la nature humaine et féminine (*her native modesty, her sex*), souligne la volonté de l’auteur de complexifier une peinture qui aurait pu apparaître comme simpliste, stéréotypique et caricaturale de la femme superficielle. Le jugement du narrateur n’est jamais vraiment généralisant. Tout est dans la nuance, dans la subtilité, dans l’équilibre. Ève ne rejette pas totalement, péremptoirement et indéfiniment ces choses qui ne signifient rien pour elle. Ici, c’est le sémantisme saussurien que nous retenons : les « choses » (*things*) comme elle les appelle, restent pour elles vides, dénuées de sens : elle a le signe, mais le signifiant et le signifié lui font défaut, de sorte que l’équation de la référentialité est insoluble. D’où le labyrinthe intellectuel (*perfect maze*) dans lequel Ève se trouve plongée temporairement. Hawthorne semble ainsi arguer en faveur d’une absence de déterminisme sexuel : si Ève ne comprend pas la signification des objets en sa présence, pourtant culturellement réservés à la femme, cela veut dire que ces derniers sont justement des produits culturels que la société a attribués au sexe « faible ». Nous retrouvons le concept de « socialisation du biologique » à l’origine d’un déterminisme culturel établi non *a priori* mais bien *a posteriori*.

La répulsion finale que ressent la nouvelle Ève et qui suit une attraction initiale⁴²² pour ce qui ne se révèle être qu’un tissu de paillettes (« glossy fabric ») est le signe que la femme est capable de surmonter un élan matérialiste, et que la responsabilité principale en revient à l’homme. Mieux, elle refuse, par son rejet de toutes les parures et autres articles vestimentaires, de tomber dans le piège du simulacre dans lequel l’homme l’a plongée pendant très longtemps. En affirmant son goût pour l’ornement naturel, la nouvelle Ève

⁴²² Une autre scène dans le conte fait écho à celle-ci. Alors qu’ils pénètrent dans une bijouterie, Adam orne le cou de sa compagne d’un collier de perles qui, à première vue, plaît à Ève, mais qu’elle s’empresse de briser après avoir trouvé un bouquet de fleurs. Ce collier brisé constitue une belle métaphore de la libération de la femme de l’emprise masculine, et notamment, celle exercée par l’image à laquelle elle devait se conformer. La présence du miroir tend à prouver l’omniprésence de l’épreuve de normalisation imaginaire imposée par l’homme à la femme : « They are pleased with the glow of gems; and Adam twines a string of beautiful pearls around the head of Eve, and fastens his own mantle with a magnificent diamond brooch. Eve thanks him, and views herself with delight, in the nearest looking-glass. Shortly afterward, observing a bouquet of roses and other brilliant flowers in a vase of water, she flings away the inestimable pearls, and adorns herself with these lovelier gems of nature. » [New Adam and Eve ; 1982 ; 758]. La femme est, comme le dit Simone de Beauvoir, à la fois « fleur et gemme » (cf. Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 345), « physis et antiphysis » (cf. Beauvoir, *Deuxième sexe* 1 291), nature et artifice.

montre clairement sa volonté de se défaire d'un masque qui, en réalité, porte le sceau du masculin⁴²³ davantage que celui du féminin. C'est Adam qui jouit d'abord du plaisir esthétique que procure un bel habit. Sa réaction, ambivalente et contradictoire, face au « charme » naturel que la nouvelle Ève confère à la robe qu'elle vient d'enfiler, en est une preuve incontestable :

"Poh! my dear Eve, why trouble thy little head about such nonsense?" cries Adam, in a fit of impatience. "Let us go somewhere else. But stay! How very beautiful! My loveliest Eve, what a charm you have imparted to that robe, by merely throwing it over your shoulders!" [New Adam and Eve ; 1982 ; 749 ; nous soulignons]

Le narrateur souligne l'ambivalence et la contradiction caractéristiques de l'attitude masculine en général, et d'Adam en particulier, en matière d'apparence féminine. Hawthorne anticipe la réflexion que va mener Simone de Beauvoir : « C'est l'homme qui l'encourage à ces leurre en réclamant d'être leurré : ensuite, il s'irrite, il accuse⁴²⁴ ». D'un côté, il ne peut retenir un sentiment de désapprobation face à cet élan incompréhensible et insensé de désir de signification (*such nonsense*), et dénigre même la capacité de la nouvelle Ève à « réfléchir » sur ce mystère, l'utilisation de l'expression « thy little head » soulignant le procédé infantilisant que nous retrouvons dans nombre des contes. De l'autre, il ne peut cependant pas non plus s'empêcher d'être subjugué et charmé par le raffinement avec lequel la nouvelle Ève a revêtu une simple robe qui s'en trouve métamorphosée.

For Eve, with the taste that nature moulded into her composition, has taken a remnant of exquisite silver gauze and drawn it around her form, with an effect that gives Adam his first idea of the witchery of dress. He beholds his spouse in a new light and with renewed admiration, yet is hardly reconciled to any other attire than her own golden locks. However, emulating Eve's example, he makes free with a mantle of blue velvet, and puts it on so picturesquely, that it might seem to have fallen from Heaven upon his stately figure. Thus garbed, they go in search of new discoveries. [New Adam and Eve ; 1982 ; 749-750 ; nous soulignons]

Face à la sorcellerie de cette robe (« the witchery of dress⁴²⁵ »), Adam a l'intuition d'un mal typiquement féminin : dans le vêtement féminin se trouve l'âme du démon qui prend

⁴²³ *L'invention du naturel* 85

⁴²⁴ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 114-115. Cela rejoint l'idée de « vanité » que critique John Berger. (Cf. *supra* p. 139)

⁴²⁵ Nous retrouvons cette expression dans « Lady Eleanore's Mantle » alors que le narrateur décrit le manteau : « On the present occasion, she owed nothing to the *witchery of dress*, being clad in a riding-habit of velvet, which would have appeared stiff and ungraceful on any other form », un habit qui contraste fortement avec

possession du corps de femme dont il se nourrit pour le vider de toute innocence et pureté. La réaction, supposément naturelle d'Ève (« with the taste that nature moulded into her composition »), face à l'étalage généreux d'articles vestimentaires est semblable à une autre manifestation instinctive des penchants féminins pour ce qui est traditionnellement décrit comme sa sphère de prédilection. En effet, l'intuition est encore suscitée et excitée lorsqu'Ève, comme touchée par la grâce féminine, sait immédiatement, sent naturellement qu'elle est faite pour de tels accomplissements que la couture ou la musique. Nous aurons l'occasion d'y revenir quand nous aborderons la question de la révolte hawthornienne amorcée au travers du corps social de la femme. Dans cet extrait, ce qui nous retient notre attention, ce sont les éléments de contradiction masculine dont nous avons déjà parlé. La succession d'expressions telles que « his first idea », « a new light », ou « renewed admiration », ainsi que l'adjonction de subordonnants ou coordonnants indiquant une concession ou une opposition, comme « yet » ou « however », sont la représentation textuelle de l'hypocrisie d'une société patriarcale qui incite et condamne en même temps ces arrangements vestimentaires.

Que Hawthorne choisisse que le nouvel Adam imite son épouse et revêt un manteau de velours après la nouvelle Ève, est incidemment en soi symbolique, réminiscent de la faute originelle, et de la tentation d'Adam *par* Ève⁴²⁶. Or, ici, l'auteur, et plus précisément le narrateur, insiste bien que l'émulation est volontaire et consciente. De fait, si Adam a été déchu de son paradis, ce que l'expression « that it might seem to have fallen from Heaven upon his stately figure » ironise quelque peu, c'est bien de son propre chef, et non à cause de l'influence supposée diabolique de la femme qui lui a été donnée pour compagne.

La réflexion menée par Hawthorne sur le corps socialisé de la femme semble atteindre un point de non-retour avec la nouvelle « Lady Eleanore's Mantle » : s'y mêlent, en effet, une volonté de critiquer l'héroïne pour son despotisme contre nature, mais aussi une autre volonté, celle de culpabiliser la société masculine, seule responsable d'une incompatibilité intrinsèque entre le pouvoir social et le corps féminin. La scène de la mort de Lady Eleanore Rochcliffe semblerait alors révéler les limites d'un féminisme extrême envisagé par Hawthorne sur le mode fictif. Avec la belle aristocrate, il semblerait que l'écrivain ait aussi voulu *et*

son manteau brodé aux « magical properties of adornment. » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 274 ; nous soulignons]

⁴²⁶ Guy Bechtel cite Saint Paul qui affirme que « [c]'est Adam, en effet, qui fut formé le premier, Ève, ensuite. Et ce n'est pas Adam qui fut séduit, mais c'est la femme qui, séduite, tomba dans la transgression. Cependant elle sera sauvée par la maternité, à condition de persévérer dans la foi, l'amour et la sainteté, avec modestie » 1 Tim 2, 13-15. (Bechtel 21 ; italiques de l'auteur)

expérimenter *et* prévenir les dangers d'une société où la femme serait toute-puissante. La défiguration de son corps est le passage obligé pour revenir à une société ordonnée, où la femme retrouve sa place. Et pourtant, cette harmonie retrouvée au prix du sacrifice de l'effigie féminine semble, pour l'auteur, démontrer une fois de plus l'impasse existentielle de la condition de la femme. Si la sympathie de Hawthorne pour Catharine est univoque et ne fait pas le moindre doute, son sentiment envers Lady Eleanore semble quelque peu plus mitigé, partagé comme il est entre une condamnation péremptoire de cette représentante d'une aristocratie sans cœur et hautaine, et une compassion méritée et justifiée envers cette « sorcière » expiatoire. Notre lecture du corps social de Lady Eleanore devra alors retenir cette bivalence auctoriale.

Dans le conte, Hawthorne réfléchit sur les modalités punitives d'une fierté criminelle, et la dialectique du corps féminin et du corps social constitue l'amorce de sa réflexion féministe. Ainsi, la définition du crime de Michel Foucault semble s'appliquer au schéma hawthornien :

*Or si on met à part le dommage proprement matériel [...] – le tort qu'un crime fait au corps social, c'est le désordre qu'il y introduit : le scandale qu'il suscite, l'exemple qu'il donne, l'incitation à recommencer s'il n'est pas puni, la possibilité de généralisation qu'il porte en lui. Pour être utile, le châtiment doit avoir pour objectif les conséquences du crime, entendues comme la série des désordres qu'il est capable d'ouvrir.*⁴²⁷

Au cours du récit de « Lady Eleanore's Mantle », nous retrouvons ce critère de désordre social qu'incarne et symbolise la pestilence meurtrière, faire-valoir métaphorique de la belle aristocrate, qui délègue à un événement naturel sa volonté et son pouvoir de destruction d'une société où son hégémonie ne peut survivre et cohabiter avec une tendance à la supériorité masculine. Lady Eleanore est réellement le monstre de la Cité puritaine américaine, et sa mort servira à étouffer dans l'œuf un cycle infernal de « généralisation » que ce crime d'orgueil « porte en lui ».

Nous citons ce passage de la découverte du corps défiguré de Lady Eleanore par Jervase Helwyse, porte-parole du peuple américain :

"Lady Eleanore!—Princess!—Queen of Death!" cried Jervase Helwyse, advancing three steps into the chamber. "She is not here! There yonder table, I behold the sparkle of a diamond, which once she wore upon her bosom. There"—and he shuddered—"there hangs her mantle, on which a dead woman embroidered a spell of dreadful potency. But where is the Lady Eleanore!"

⁴²⁷ Foucault, *Surveiller* 110

PARTIE 2. SOCIALISATION ET NON-SYMBOLISATION DU FEMININ
CHAPITRE PREMIER : CORPS SOCIAL, CORPS SEXUEL, CORPS IMAGINE

Something stirred within the silken curtains of a canopied bed; and a low moan was uttered, which, listening intently, Jervase Helwyse began to distinguish as a woman's voice, complaining dolefully of thirst. He fancied, even, that he recognized its tones.

"My throat!—my throat is scorched," murmured the voice. "A drop of water!"

"What thing art thou?" said the brain-stricken youth, drawing near the bed and tearing asunder its curtains. "Whose voice hast thou stolen for thy murmurs and miserable petitions as if Lady Eleanore could be conscious of mortal infirmity? Fie! Heap of diseased mortality, why lurkest thou in my lady's chamber?" [Lady Eleanore ; CE, IX ; 287 ; nous soulignons]

Ce passage précède cette ultime déclaration par Lady Eleanore, son aveu de culpabilité :

"Oh, Jervase Helwyse," said the voice—and as it spoke, the figure contorted itself, struggling to hide its blasted face—"look not now on the woman you once loved! The curse of Heaven hath stricken me, because I would not call man my brother, nor woman sister. I wrapt myself in PRIDE as in a MANTLE, and scorned the sympathies of nature; and therefore has nature made this wretched body the medium of a dreadful sympathy. You are avenged—they are avenged—Nature is avenged—for I am Eleanore Rochcliffe!" [Lady Eleanore ; CE, IX ; 287 ; nous soulignons]

Les deux citations dramatisent, au sens théâtral du terme, le châtiment de celle qui s'était sentie supérieure à l'humanité ordinaire, celle qui avait bafoué et piétiné les sympathies humaines. En effet, le passage est rythmé de multiples exclamations, qui marquent tantôt la surprise, tantôt l'incrédulité, tantôt la colère, tantôt le désespoir, tantôt la détermination, tantôt la conscience de la fatalité. L'ultime exclamation, « for I am Eleanore Rochcliffe! », cristallise merveilleusement tous ces sentiments contradictoires mais complémentaires, que l'héroïne a suscités tout au long de la nouvelle, chez les protagonistes eux-mêmes, Jervase en premier lieu d'entre eux, mais aussi chez le lecteur. Le jeu sur l'espace est primordial dans le traitement de cette scène où la chambre, le manteau et Lady Eleanore semblent ne faire plus qu'un dans une union fatale, cathartique et salutaire. Jervase pénètre et viole l'intimité de la chambre de Lady Eleanore, de sorte que ce lieu putride semble véritablement représenter l'âme de la belle femme. Voire, la chambre est l'âme de Lady Eleanore, et le manteau, article vestimentaire assorti d'un diamant que Lady Eleanore portait autrefois sur sa poitrine, véritable signe de reconnaissance identitaire, en serait le corps charnel, son enveloppe temporaire. Ou bien serait-ce l'inverse ? Ce manteau, symbole de fierté et d'ego, ne serait-il pas l'incarnation infernale d'une âme vouée aux enfers que cette scène, où la foule en furie

prend un malin plaisir cathartique à brûler l'effigie démoniaque, semble représenter ? Les cendres ainsi dispersées par le vent, contrarient toute chance de réincarnation, de sorte que le feu purificateur efface définitivement les traces laissées par la perfidie orgueilleuse de l'original, à savoir Lady Eleanore. Son immolation ressemble au rituel qui consiste à brûler les objets maudits pour se débarrasser de la malédiction qui y était attachée. Comme le rappelle Conor Walsh, « The burning of the cursed items will free the people of curses; in the case of the Israelites the curse of God's wrath or lack of His support against their enemies⁴²⁸ ». Hawthorne décrit ainsi la scène de procession :

That night, a procession passed, by torch light, through the streets, bearing in the midst, the figure of a woman, enveloped in a richly embroidered mantle; while in advance stalked Jervase Helwyse, waving the red flag of the pestilence. Arriving opposite the Province-House, the mob burned the effigy, and a strong wind came and swept away the ashes. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 288]

Lady Eleanore est véritablement l'incarnation de la sorcière de l'ancien temps puritain que l'on brûlait pour se débarrasser des éléments perturbateurs de la société. Véritable danger social, moral, religieux, politique, sexuel, la sorcière condense en sa personne tous les torts que la femme pouvait faire à la cohésion et l'ordre établi de la communauté dans laquelle elle vivait. Lady Eleanore, tout comme les sorcières du puritanisme colonial, est érigée en victime sacrificielle, véritable instrument cathartique au service de la cohésion sociale, ce « premier bouc expiatoire [qui] est sacrifié⁴²⁹ ». Son sacrifice est la solution de facilité d'une société qui, par souci de préserver son autorité et sa légitimité aux yeux du peuple gouverné, se doit de trouver des coupables : Lady Eleanore, une femme et une aristocrate, est la victime toute trouvée, et remplit, pour des dirigeants désespérés, toutes les conditions du sacrifice salutaire.

Ce sacrifice, c'est également le point de culmination du processus de matérialisation de la pestilence par lequel elle s'est progressivement humanisée, pour finalement revêtir les traits familiers de Lady Eleanore. La pestilence s'est féminisée après s'être matérialisée. Dans ce passage où Jervase découvre le corps méconnaissable de Lady Eleanore [Lady Eleanore ; CE, IX ; 287 ; nous soulignons], l'héroïne, après avoir subi un « devenir pestilence » qui avait provoqué sa reterritorialisation première, passe, ici, par un autre processus, le « devenir-femme », qui déclenche sa déterritorialisation subséquente. L'indéfini de la description peut

⁴²⁸ Walsh 126

donc également se lire comme un devenir par lequel elle devient-femme en ce sens que ce devenir « n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non préexistants, d'autant moins déterminés dans une forme qu'ils se singularisent dans une population⁴³⁰ ». Ainsi, pour reprendre Deleuze, quand Lady Eleanore devient-femme (ou, nous devrions dire redevient-femme), « c'est toujours un[e femme] inachevé[e]⁴³¹ ». Parce que Lady Eleanore est, en réalité, une heccéité, mi-femme mi peste, il est difficile d'utiliser, du moins au départ, l'article défini : Lady Eleanore est, selon le mot deleuzien, « dessaisi[e] des caractères formels qui font dire *le, la* ("l'animal que voici"...)»⁴³² ». Par cet indéfini, Lady Eleanore se hisse au rang des « personnages littéraires [qui] sont parfaitement individués, et ne sont ni vagues ni généraux ; mais [dont] tous le[s] traits individuels les élèvent à une vision qui les emportent dans un indéfini comme un devenir trop puissant pour eux : Achab et la vision de Moby Dick⁴³³ ». L'indéfini, s'il « ne manque de rien, et surtout pas de détermination » est « la détermination du devenir, sa puissance propre, la puissance d'un impersonnel qui n'est pas une généralité, mais une singularité au plus haut point » en « atteignant à une zone de voisinage où l'on ne peut plus se distinguer de ce qu'on devient⁴³⁴ ».

La surpuissance du devenir est, d'une certaine façon, liée à un autre statut, celui du « bouc expiatoire », qui va ériger Lady Eleanore en figure cathartique qui, pour remplir sa mission, doit pouvoir être « dessaisie » de toutes qualités personnalisantes. Elle est une « vision », celle de la peste, une « méchante matière malade⁴³⁵ ».

Revenons, dans l'extrait qui suit, sur la victimisation et procession expiatoire que vient souligner l'anaphore en « to » :

Such a banner was long since waving over the portal of the Province-House; for thence, as was proved by tracking its footsteps back, had all this dreadful mischief issued. It had been traced back to a lady's luxurious chamber —to the proudest of the proud—to her that was so delicate, and hardly owned

⁴²⁹ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 146

⁴³⁰ Deleuze, *Critique* 11 (italiques de l'auteur)

⁴³¹ Deleuze 12

⁴³² Deleuze 12 (italiques de l'auteur)

⁴³³ Deleuze 13

⁴³⁴ Deleuze 86

⁴³⁵ Deleuze 26

herself of earthly mould—to the haughty one, who took her stand above human sympathies—to Lady Eleanore! There remained no room for doubt, that the contagion had lurked in that gorgeous mantle, which threw so strange a race around her at the festival. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 284 ; nous soulignons]

Le lecteur assiste aux événements que le narrateur met en scène tel un cinéaste. En effet, le rapprochement progressif vers l'objet-origine de la peste fonctionne sur le mode du gros plan cinématographique que miment la succession des syntagmes prépositionnels que nous avons soulignés. Plus on se rapproche, plus on pénètre l'intimité secrète du manoir, de la chambre et du cerveau hystérique (« delirious brain »), plus le narrateur est précis dans ses tentatives de détermination. Le narrateur évoque la chambre luxueuse d'une certaine dame de haut rang (« a lady ») qui reste, à ce stade, anonyme, et qui s'avère être Lady Eleanore. Le superlatif absolu illustre parfaitement le caractère unique de cette figure féminine dont la fierté est si démesurée qu'elle en est difficilement nommable. La redondance adjectivale – la forme superlative est conjuguée à la forme nominalisée qu'une structure en complémentation en « of » vient renforcer et unir – entraîne une exubérance qualitative que le narrateur tente par la suite de contenir, de réduire même, comme en témoigne le passage à la forme pronominale minimalisée « her ». Pourtant, même cet élan réducteur est avorté par l'adjonction immédiate d'une relative déterminative restrictive que la relation prédicative attributive achève d'intensifier (« so delicate ») et de complexifier (nous notons la présence d'une indépendante relative coordonnée à la première proposition subordonnée). Le dernier virage qualificatif met en scène un syntagme nominal où la présence de l'indéfini « one », adjectif du défini « the » et d'un adjectif de jugement à valeur négative « haughty », nommé sans la nommer encore celle qui se cache derrière ce pronom impersonnel, et celle qui sera finalement nommée au détour de l'ultime « to ». Ce dernier marque une apogée stylistique que vient couronner la révélation de l'identité de Lady Eleanore, véritable épiphanie par laquelle la société pourra être guérie de sa maladie endogène. Le jeu syntaxique, dans son ensemble, et plus précisément, le jeu sur les prépositions, est donc fondamental pour saisir la portée dramatique et théâtrale de cette révélation.

Au niveau syntaxique, qui gouverne et surplombe les niveaux diégétique et symbolique, les idées de localisation, de provenance, d'origine, et de source sont omniprésentes, que ce soit dans les verbes comme « tracking » ou « traced », ou encore « conceived » ; dans les adverbes tels que « thence » ; dans les prépositions comme « back », « above », « in », « on », « over » ; ou même dans les substantifs à valeur spatiale tels que « chamber », « mantle », « brain », « death-bed ». La notion de spatialisation et d'origine géographique se métaphorise

progressivement pour, finalement, prendre les traits et formes humains de Lady Eleanore Rochcliffé. Le zoom géographique est mimé par ce zoom syntaxique qui nous rapproche progressivement d'un objet qu'on semble tenir à l'écart le plus longtemps possible en raison des conséquences néfastes imminentes. À l'écran, l'on peut imaginer une vue ou un plan panoramique par lequel la caméra aérienne nous donnerait à voir l'ensemble du manoir du gouverneur pour lentement entamer une descente aux enfers vers cette chambre luxuriante et se rapprocher du manteau. La caméra a atteint son but, et toute la force tragique de ce moment réside dans un gros plan qu'aucune parole n'a besoin de décrire. Le silence de mort pèse sur ce lieu perfide de la pourriture. La poursuite policière prend une véritable allure de chasse aux sorcières dont le narrateur tient pourtant à souligner le caractère de rigueur et de logique rationnelles : « Such a banner was long since waving over the portal of the Province-House; for thence, as was proved by tracking its footsteps back, had all this dreadful mischief issued ». Le lien parataxique élimine tout obstacle intellectuel qui viendrait miner le raisonnement déductif (*for, proved*), et infaillible (*proved*) de par le cheminement effectué, qu'il suive une géographie intellectuelle (métaphorique) ou spatiale (empirique). Les traces de pas sont le signe physique, linguistique et symbolique, de cette existence maléfique. Comme le soulignent Boyer et Nissembaum, dans le cadre de la chasse aux sorcières, l'interprétation était le « facteur décisif » :

*Clearly, the decisive factor was the interpretation which adults—adults who had the power to make their interpretation stick—chose to place on events whose intrinsic meaning was, to begin with, dangerously ambiguous.*⁴³⁶

En s'attardant sur le caractère tangible et visible de la peste, un phénomène pourtant intangible et invisible, Hawthorne semble condamner les mécanismes de persécution des sorcières de l'époque puritaine : se baser sur des preuves sensibles et empiriques pour juger de la culpabilité d'un acte par nature surnaturelle. Pour Hawthorne, le système judiciaire n'est que corruption, et son opprobre est nulle part plus virulent que dans ce passage de « The New Adam and Eve » :

Oh, Judgment Seat, not by the pure in heart wast thou established, nor in the simplicity of nature; but by hard and wrinkled men, and upon the accumulated heap of earthly wrong. Thou art the very symbol of man's perverted state. [New Adam and Eve ; 1982 ; 751]

⁴³⁶ Boyer et Nissembaum 23

Jervase Helwyse incarne donc ici les juges puritains, « hard and wrinkled men », qui avaient ordonné l'exécution des sorcières sur la force de témoignages supposés concrets et fiables. Le raisonnement, qui se veut déductif, a tout l'air au contraire de n'être qu'une simple intuition, non vérifiée, voire absurde, mais qui constitue tout de même le postulat (biaisé) de départ de Jervase. Postulat, intuition, déduction se mêlent et enrayent la machine intellectuelle des dirigeants masculins qui n'hésitent pas à faire preuve d'incohérence pour asseoir leur autorité.

La mort de Lady Eleanore suit alors le schéma social du châtiment tel que Michel Foucault le décrit :

Le moindre crime attaque toute la société ; et toute la société – y compris le criminel – est présente dans la moindre punition. Le châtiment pénal est donc une fonction généralisée, coextensive au corps social et à chacun de ses éléments. Se pose alors le problème de la « mesure », et de l'économie du pouvoir de punir.⁴³⁷

Selon les mots de Lady Eleanore, la communauté puritaine est « vengée », et cette vengeance s'étend même à la Nature. Le passage décrivant la mort de l'aristocrate semble faire écho à un autre extrait, celui de son arrivée triomphale. La différence cruciale entre les deux passages est l'absence finale du peuple, qui n'assiste donc pas à la mort exemplaire de Lady Eleanore. Pourtant, leur présence lors de la scène de punition de la belle aristocrate aurait dû, selon le schéma foucauldien, intervenir comme un élément indispensable dans la bonne conduite de cet acte :

Mais en cette scène de terreur, le rôle du peuple est ambigu. Il est appelé comme spectateur [...]. Il faut non seulement que les gens sachent, mais qu'ils voient de leurs yeux. Parce qu'il faut qu'ils aient peur ; mais aussi parce qu'ils doivent être les témoins, comme les garants de la punition, et parce qu'ils doivent jusqu'à un certain point y prendre part.⁴³⁸

Il ne peut pas prendre part à cette « scène de terreur » : le seul spectacle auquel ils ont assisté est l'étalage pompeux des richesses de la figure titulaire. Ils y sont présents par procuration, au travers du personnage de Jervase qui, « témoin » et « garant de la punition », se donnera pour mission de publier la mort de Lady Eleanore en menant la marche d'une procession funéraire réminiscente des hordes populaires œuvrant pour la liberté lors de la

⁴³⁷ Foucault, *Surveiller* 107

⁴³⁸ Foucault 70

révolution française de 1789. Ici, la tête décapitée du tyran déchu laisse sa place au manteau calciné qui tombe en cendres.

Avec Lady Eleanore, Hawthorne atténue son projet de révolte féministe, et la description du corps social que forme l'aristocrate avec son cercle restreint d'admirateurs intimes, mais surtout avec elle-même, contribue à réfléchir sur la place de la femme au sein d'une société où le pouvoir de domination peut s'avérer fluctuant. Plusieurs passages de « Lady Eleanore's Mantle » accentuent cette volonté d'isolation, voire d'ostracisme social extrême et volontaire. La figure féminine incarne le tyran d'une démocratie américaine encore fragile. Citons par exemple cet extrait où l'alliance de la ponctuation et du sémantisme exemplifie et matérialise un écart social irrépressible :

After the ceremonial greetings had been paid, Lady Eleanore Rochcliffe stood apart from the mob of guests, insulating herself within a small and distinguished circle, to whom she accorded a more cordial favor than to the general throng. The waxen torches threw their radiance vividly over the scene, bringing out its brilliant points in strong relief; but she gazed carelessly, and with now and then an expression of weariness or scorn, tempered with such feminine grace, that her auditors scarcely perceived the moral deformity of which it was the utterance. She beheld the spectacle not with vulgar ridicule, as disdaining to be pleased with the provincial mockery of a court festival, but with the deeper scorn of one whose spirit held itself too high to participate in the enjoyment of other human souls. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 278 ; nous soulignons]

Le narrateur pose ici les bases de l'assimilation de Lady Eleanore à l'épidémie pestilentielle dont l'héroïne tyrannique devait être la dernière victime. Comprendre son environnement aristocratique est une condition nécessaire et indispensable pour cerner les enjeux de cette figure féminine, que ce soit à un niveau symbolique ou allégorique. Lady Eleanore, en plus d'être enveloppée de son manteau magique, semble vouloir répéter ce mouvement d'isolation. L'article vestimentaire contribue à la couper du monde, elle qui, à des moments cruciaux où sa sympathie, compassion et sensibilité féminines sont sollicitées, préfère s'enrouler de son manteau dans un mouvement de fierté hautaine. L'expression « tempered with such feminine grace » marque un retour à un essentialisme féminin que Hawthorne remettait en cause dans d'autres contes. Il semblerait que, dans une situation critique de dénaturation extrême, il faille retourner aux principes fondateurs d'une société ordonnée. L'« ordre des choses » implique une certaine retenue féminine. Cette grâce naturelle, qui ne fait pas totalement défaut à Lady Eleanore, est, pour elle, un masque dont elle se sert pour duper ses spectateurs. L'hypocrisie morale que son expression faciale permet

d'accomplir sans vergogne est donc en réalité une acerbe critique des clichés de bienséance sociale et de réserve féminine qui étaient exigées des femmes lors de toute apparition publique.

Toujours dans le passage cité, il est intéressant de remarquer comment le pronom réfléchi « herself », représentant Lady Eleanore, est doublement reclus, inclus dans un cercle textuel qui annonce en le mimant – et le parodiant – le cercle restreint de hauts dignitaires avec qui la belle aristocrate daigne frayer. En effet, en plus de la première virgule de l'incise, le pronom est encerclé du verbe « insulate », dont le sémantisme transparent vient renforcer l'idée de fermeture syntaxique ; et de la préposition « within », où l'idée de repli sur soi-même, voire de pénétration réfléchie, semble évidente. Le pronom « herself » implique une proximité absolue que rien ni personne ne peut abolir. Tout se passe comme si le prédicat, dans sa totalité, à savoir <verbe + pronom réfléchi + préposition>, était la manifestation grammaticale du manteau de Lady Eleanore. Si l'on procédait aux substitutions qui s'imposent, l'on obtiendrait une relation du type <manteau + Lady Eleanore + manteau>, où la place instanciée par le pronom est bien attribuée au référent féminin. Ici, la contamination dont la belle aristocrate se sent menacée n'a rien de médical ni moral, mais plutôt revêt des aspects sociaux que le reste de l'énoncé étudié introduit dans sa face saine et inoffensive. En fait, ce dont elle se tient maladivement éloignée, dans un élan de crainte hypocondriaque insoutenable, ce sont toutes les petites gens, dont l'infériorité sociale les démarque de Lady Eleanore, de sorte qu'elle en vient à littéraliser la démarcation sociale et symbolique en la transformant en une délimitation spatiale et physique que le texte, dans son versant linguistique, représente parfaitement.

Ce n'est plus un, mais trois éléments linguistiques, qui viennent s'interposer entre la belle femme et la foule d'invités indésirables ; et chacun de ces trois items miment cette distanciation tout en la matérialisant, de sorte que l'accumulation sémantique provoquerait presque une augmentation physique de l'écart spatial qui les sépare. Nous avons d'abord le verbe seul, « stood », où la forme du prétérit rajoute une dimension orthographique qui fait de la présence des deux <oo> une sorte de représentation graphique des deux cercles opposés, apposés l'un contre l'autre, côte à côte mais tout de même séparés, que sont Lady Eleanore et ses admirateurs chanceux, et les autres. Vient se greffer la particule adverbiale « apart », qui modifie légèrement, mais de manière suffisamment significative ce module verbal. La spatialisation qu'elle entraîne sur son sillon est double, comme le montre l'adjonction de la préposition « from » qui clôt ce mouvement d'exclusion. Double car, d'un côté, « apart » tient

à l'écart Lady Eleanore, la rejetant du côté gauche de l'énoncé, et de l'autre, la particule appelle sa compagne grammaticale en renfort pour repousser à sa droite la charge ennemie lancée par une foule d'invités, cette « *mob of guests* » qui n'aura pas l'opportunité de côtoyer, ne serait-ce que textuellement, celle que le peuple est venu admirer.

La seconde expression, « the general throng », est complètement rejetée en fin d'énoncé, tenue le plus loin possible pour stopper toute propagation éventuelle de sa médiocrité : « [...] **to whom she accorded a more cordial favor than to the general throng.** » Là encore, la disposition textuelle reflète la disposition spatiale de cette scène théâtralisée où chaque participant a sa place bien définie, en adéquation avec un schéma social préétabli que nul n'est tenu de modifier à sa convenance. La combinaison minimale « to whom she accorded » illustre clairement l'honneur royal conféré par la belle femme aux êtres dignes d'elles. En fait, le relatif « whom », représentant linguistique de ces membres spéciaux, cohabitent avec un autre pronom personnel sujet qui, lui, est le délégué grammatical de la Lady si convoitée.

La proximité est ici davantage confirmée par l'antéposition de la particule prépositionnelle « to », qui entraîne dans son sillage le relatif sous sa forme complément. Même si cette structure de phrase s'impose par la configuration complexe d'ensemble de l'énoncé, le sémantisme et symbolisme en sont grandement reconnaissants. Car Hawthorne avait le choix de la structure : il aurait pu scinder son énoncé en deux comme suit :

« [...] distinguished circle. She accorded a more cordial favor to it [or them] than to the general throng ».

Force est de constater que l'effet en est considérablement amoindri. Dans cette configuration, le point de phrase sépare le cercle de celle qui en est le centre d'attraction et l'axe de révolution, contredisant structurellement la volonté de Lady Eleanore de littéralement distinguer ce groupe privilégié de cet autre rassemblement vulgaire et inintéressant. En fait, cette structure tend à mélanger ces deux groupes, ce qui a tout lieu d'entraîner la contamination, voire l'adultération du premier (les hauts dignitaires) par le second (le bas peuple). La configuration élaborée par l'auteur est donc davantage révélatrice du double mouvement d'exclusion opéré par Lady Eleanore. La particule prépositionnelle « to », qui faisait le pont entre le cercle honorifique et la belle aristocrate, le lève irrémédiablement dans le cas de la foule vulgaire, à qui seul le point final de l'énoncé vient tenir compagnie.

La critique sociale du personnage de Lady Eleanore Rochcliffe est poussée encore plus loin dans son processus de socialisation du corps féminin dans la deuxième partie de la

nouvelle où la personnification du phénomène de la peste se mêle à un autre processus, celui de déshumanisation de l'héroïne, et constitue la véritable amorce de la réflexion sur l'origine du mal social, repéré dans le corps de la femme.

Pour juger de ce double procédé de personnification et d'anthropomorphisme inversé, nous souhaitons nous appuyer sur le tableau suivant qui recense les occurrences renvoyant à Lady Eleanore, à la peste, et indifféremment à l'une et l'autre. Les éléments surlignés en [...] sont des expressions dont le référent peut être, eu égard au contexte symbolique qui enveloppe la diégèse et ses personnages, indifféremment Lady Eleanore ou la peste :

Tableau 5: « Lady Eleanore's Mantle », l'héroïne e(s)t la peste

Lady Eleanore Rochcliffe	La peste
<p>« Lady Eleanore » (titre)</p> <p>« Lady Eleanore » (271⁴³⁹)</p> <p>« Queen Anne » (272)</p> <p>« the young queen of Britain » (272)</p> <p>« a young lady of rank and fortune » (272)</p> <p>« the rich and high-born Lady Eleanore Rochcliffe » (273)</p> <p>« a beautiful young woman » (273)</p> <p>« Lady Eleanore » (273)</p> <p>« a sane person » (274)</p> <p>« Lady Eleanore Rochcliffe » (274)</p> <p>« the figure of Lady Eleanore » (274)</p> <p>« their fair rival » (274)</p> <p>« distinguished strangers » (275)</p> <p>« Lady Eleanore Rochcliffe » (275)</p> <p>« her beautiful person » (275)</p>	

⁴³⁹ La pagination que nous indiquons entre parenthèses renvoie au volume IX de l'édition du Centenaire.

« Lady Eleanore['s spirits] » (275)	
« a living queen » (275)	
« Lady Eleanore » (275)	
« Lady Eleanore Rochcliffe » (275)	
« she » (275)	
« Lady Eleanore » (275)	
« Lady Eleanore » (276)	
« hereditary pride » (276)	
« these two figures » (276)	
« Lady Eleanore » (276)	
« Lady Eleanore Rochcliffe » (276)	
« her » (276)	
« the lady » (276)	
« her » (276)	
« Lady Eleanore Rochcliffe » (277)	
« Lady Eleanore['s ball] » (277)	
« [the] Lady Eleanore['s embroidered mantle] » (277)	
« Lady Eleanore Rochcliffe » (277)	
« her figure » (278)	
« Lady Eleanore Rochcliffe['s circle] » (279)	
« Lady Eleanore » (279)	
« Lady Eleanore Rochcliffe » (279)	
« a crowned queen » (279)	
« his idol » (279)	
« Lady Eleanore » (279)	
« Lady Eleanore » (280)	

<p>« yourself » (280)</p> <p>« fallen angels » (280)</p> <p>« Lady Eleanore['s mantle] » (280)</p> <p>« Lady Eleanore » (280)</p> <p>« Lady Eleanore » (280)</p> <p>« Lady Eleanore » (281)</p> <p>« a completely new aspect » (281)</p> <p>« her beautiful face » (281)</p> <p>« some being of mysterious character and purposes » (281)</p> <p>« my image » (281)</p> <p>« lady » (281)</p> <p>« your face » (281)</p> <p>« the image [that must abide within me] » (281)</p> <p>« Lady Eleanore Rochcliffe » (281)</p> <p>« Lady Eleanore » (281)</p> <p>« [the charms of] this queenly maiden » (281)</p> <p>« this beautiful Lady Eleanore » (282)</p> <p><i>[À partir de ce point, les références à Lady Eleanore alternent avec celles à la peste, au point que, par moments, on a l'impression que le narrateur parle véritablement d'une seule et même entité.]</i></p> <p>« the haughty Lady Eleanore Rochcliffe » (282)</p>	<p>« a dreadful epidemic » (282)</p> <p>« the disease » (282)</p> <p>« this fatal scourge » (282)</p> <p>« the plague-stroke » (283)</p> <p>« the disease » (283)</p> <p>« its onward progress » (283)</p> <p>« a prerogative of aristocracy » (283)</p> <p>« its red brand » (283)</p> <p>« its hand of death » (283)</p> <p>« a new pestilence » (283)</p> <p>« that mighty conqueror » (283)</p>
--	---

« that mighty conqueror » (283)	« that scourge and horror of our forefathers » (283)
	« the Small-Pox » (283)
	« this plague » (283)
	« the fangless monster of the past day » (283)
	« the gigantic footsteps of the Asiatic cholera » (283)
	« [like] a destiny » (283)
	« [the gripe of] the pestilence » (283)
	« [the track of] the disease » (283)
	« the pestilential relics » (283)
« an unearthly usurper » (283)	« an unearthly usurper » (283)
« the ruler['s mansion] » (283)	« the ruler['s mansion] » (283)
« that same direful conqueror » (283)	« that same direful conqueror » (283)
« this conqueror » (284)	« this conqueror » (284)
	« the Small-Pox » (284)
	« all this dreadful mischief » (284)
« the proudest of the proud » (284)	
« her that was so delicate, and hardly owned herself of earthly mould » (284)	
« the haughty one » (284)	
« Lady Eleanore » (284)	
	« the contagion » (284)
« the Lady Eleanore » (284)	
« a fiend » (284)	« a fiend » (284)
« between them both » (284)	« between them both » (284)
	« this monstrous evil » (284)
	« the pestilence » (284)

« the Lady Eleanore » (p.284)	« the contagion » (284)
	« Death » (285)
	« Death » (285)
	« the pestilence » (285)
	« Death and the Pestilence » (285)
« the Lady Eleanore » (285)	
« the Lady Eleanore » (285)	
« this lovely Lady Eleanore » (285)	« pestilence and death » (286)
	« the pestilence » (286)
« She and Death » (286)	« She and Death » (286)
« the destroyer » (286)	« the destroyer » (286)
« her image » (286)	
« his tyrants » (286)	« contagion » (286)
« his haughty mistress » (286)	
« the pestilential influence » (286)	« the pestilential influence » (286)
« the Lady Eleanore » (286)	
« Lady Eleanore!—Princess!—Queen of Death! » (286)	
« the Lady Eleanore » (286)	
« a woman['s voice] » (287)	
« the voice » (287)	
« what thing [art thou?] » (287)	
« Lady Eleanore » (287)	
« heap of diseased mortality » (287)	
« my lady » (287)	

« the voice » (287)	
« the figure » (287)	
« its blasted face » (287)	
« the woman you once loved » (287)	
« [I am] Eleanore Rochcliffe » (287)	
« the wretched girl » (287)	
« the Lady Eleanore » (287)	
« the figure of a woman » (288)	
« the effigy » (288)	« the effigy » (288)
« the ashes » (288)	« the ashes » (288)
« the pestilence » (288)	« the pestilence » (288)
« Lady Eleanore['s mantle] » (288)	
« that unhappy lady['s fate] » (288)	
« a female form » (288)	
« her face » (288)	
« the once proud Lady Eleanore » (288)	
« poor Lady Eleanore » (288)	

Pour faciliter notre étude qui suit, nous nous accordons à considérer la pestilence comme une figure féminine, au même titre que Lady Eleanore. Dès l'apparition de l'épidémie, les références à Lady Eleanore, si elles ne disparaissent pas totalement, se trouvent néanmoins considérablement réduites en termes purement quantitatifs. Dès la page 282, avec la première mention de la « dreadful epidemic », à la page 284, nous trouvons deux syntagmes se rapportant à Lady Eleanore. L'un, indiscutable d'un point de vue référentiel, la décrit comme étant « the haughty Lady Eleanore Rochcliffe » (282). L'autre est davantage une référence oblique faite à Lady Eleanore sur un plan symbolique, métaphorique même : « that same direful conqueror » (283). L'assimilation au conquérant connote une image guerrière qui pourrait fort bien mieux convenir à la pestilence ravageuse qui annihile tout sur son passage. La masculinisation de Lady Eleanore se fait par procuration si l'on peut dire, et a pour effet d'en exacerber la monstruosité qui découle de cette transformation dénaturante.

À partir de la page 282, nous constatons l'adjonction du déterminant défini « the » au nominatif « Lady Eleanore », comme si, dès la survenue de la peste, à laquelle la jeune femme est intimement liée, Lady Eleanore était dotée de qualités inhumaines et objectivantes, qui la désincarnent, la dévêtissent de son enveloppe charnelle pour la recouvrir d'une aura monstrueuse et invisible. Ainsi, Lady Eleanore serait la peste incarnée, *la* Lady Eleanore, comme si ce phénomène naturel avait été baptisé, à l'instar de la tradition météorologique qui veut donner un nom à chaque ouragan ou tornade d'une magnitude exceptionnelle : « Aucune forme ne se développe, aucun sujet ne se forme, mais des affects se déplacent, des devenir se catapultent et font bloc⁴⁴⁰ ». Pour paraphraser Deleuze, nous assistons au « devenir-peste » de Lady Eleanore comme au « devenir-femme » de la peste.

Une fois la peste apaisée et définitivement passée, la belle aristocrate se meurt, et, de fait, son enveloppe charnelle semble progressivement se désagréger. À l'image de son manteau qui finira en cendres, Lady Eleanore perd toute corporalité, au point que seuls des syntagmes indéfinis (« a woman's voice », « what thing », ou encore « the figure », 287) désignent l'héroïne jusqu'à l'affirmation fatidique « I am Eleanore Rochcliffe » que la belle aristocrate est obligée de reconnaître et formuler dans son dernier souffle d'une voix méconnaissable.

Dès lors, le lien qui unit Lady Eleanore, la peste et le manteau est d'une double nature : référentielle et imaginaire⁴⁴¹. L'existence textuelle, nominative, de l'une de ces entités semble inséparable de celle de ses deux sœurs référentielles. La référentialité quasi-interchangeable entraîne un symbolisme social qui fait de Lady Eleanore à la fois l'origine et la fin de la peste, la cause et la conséquence de ce phénomène. Les expressions associatives – celles qui assimilent Lady Eleanore à la peste – sont aussi nombreuses et révélatrices de l'élan allégorique et symbolique qui caractérise la nouvelle. L'article défini « the » participe pleinement de l'émblématisation élaborée par Hawthorne, qui consiste à déshumaniser Lady Eleanore pour la doter de qualités inanimées et inhumaines. C'est un procédé que nous pourrions nommer « anthropomorphisme inversé ». Ce processus de déshumanisation culmine en une désincarnation totale qui achève la personnification, la parachève, pour finalement, lui restituer son statut initial dans le passage qui suit où, une nouvelle fois, c'est la voix du peuple en folie qui nous est donnée à entendre en la personne de son porte-parole Jervase :

⁴⁴⁰ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 328

“Let me look upon her!” rejoined the mad youth, more wildly. “Let me behold her, in her awful beauty, clad in the regal garments of the pestilence! She and Death sit on a throne together. Let me kneel down before them!” [Lady Eleanore ; CE, IX ; 286 ; nous soulignons]

Jervase associe et dissocie les deux entités que sont la peste et Lady Eleanore. Le pronom personnel complément « them » succède immédiatement à un « together » qui visait à abolir la frontière identitaire qui subsistait entre elle (le pronom complément *her* revient par deux fois) et la Mort, une frontière textuellement matérialisée par le coordonnant associatif « and ». Ou est-ce un coordonnant de redondance où les deux éléments reliés ont un seul et même référent ? Ainsi, la mort personnifiée, comme l'atteste la majuscule, est également féminisée par sa proximité avec celle que Jervase ne peut que nommer par procuration linguistique : c'est le « she » sujet qui trône, pour ainsi dire, en ce début d'énoncé aux accents prophétiques.

Chacun doit se plier aux volontés de Lady Eleanore qui, en n'accordant aucune faveur aux gens plus bas placés, parodie la condition féminine contemporaine. En se substituant à l'autorité masculine dominante, l'héroïne en dénonce en réalité les fondations d'inégalité et d'injustice. S'arroger le pouvoir masculin, c'est convoiter cette arme dont le corps féminin est dépourvu et qui est dit à l'origine de sa soumission : le phallus. Le corps social de la peste se transforme en corps sexuel de Lady Eleanore, la femme phallique, symbole extrême de la révolte anti-puritaine déclenchée par Nathaniel Hawthorne.

Corps sexuel et corps imaginaire de la femme : la rébellion hawthornienne

[L']homme ne se pense jamais qu'en pensant l'Autre ; il saisit le monde sous le signe de la dualité ; celle-ci n'a pas d'abord un caractère sexuel. Mais naturellement étant différente de l'homme qui se pose comme le même c'est dans la catégorie de l'Autre que la femme est rangée ; l'Autre enveloppe la femme...

Beauvoir, Deuxième sexe 1 118⁴⁴²

⁴⁴¹ Imaginaire *car* référentielle.

⁴⁴² Italiques de l'auteur.

La position de l'Autre absolu favorise, en temps normal, la symbolisation du sujet, à savoir son insertion dans un ordre symbolique qui lui reconnaît une altérité, ainsi qu'une existence pour-soi. Chez Hawthorne, il semble que les héros bloquent toute initiative féminine de déviation du Même, incarné dans les images figées et hermétiques que les autorités masculines, puritaines en l'occurrence, ont construites et maintenues pendant des générations. Ainsi, nous assistons à ce que nous pouvons appeler une « non-symbolisation » de la femme. Cette dernière n'est qu'un produit relatif, toujours à rapporter à l'étalon imaginaire proposé par l'homme dominateur. À son tour, le défaut de symbolisation de la femme entraîne inévitablement une impasse existentielle pour celle qui en est l'objet. Car si

le symbole est davantage une règle imposée et apprise selon laquelle tel signifiant est lié à tel signifié [et si une] nuance cependant permet d'assimiler aux symboles les signifiants qui ont, avec leur signifié, une similitude métaphorique⁴⁴³

alors, la femme ne peut sortir de cette règle qui lui assigne dès le départ une signification dont elle ne contrôle absolument pas l'évolution. Ainsi, la femme n'existe pas en dehors de ce rapport signifiant-signifié :

De toute manière, le signifié n'existe pas hors de son rapport avec le signifiant, et le signifié ultime, c'est l'existence même du signifiant qu'on extrapole au-delà du signe.⁴⁴⁴

Ainsi, admettons que Giovanni comprenne Beatrice comme la fleur empoisonnée du jardin de Rappaccini, Beatrice ne pourra plus se défaire de cette valeur significative, et tous ses faits et gestes ne seront que la preuve de cette similitude métaphorique. Beatrice est comme la fleur, Beatrice devient la fleur, Beatrice est la fleur. Elle est prise dans une « extrapolation » hors du signe deleuzien. Giovanni est l'un des « amateurs de signifiants » qui, selon Deleuze et Guattari, « gardent comme modèle implicite une situation trop simple : le mot et la chose. Ils extraient du mot le signifiant, et de la chose le signifié conforme au mot, donc soumis au signifiant. Ils s'installent ainsi dans une sphère intérieure, homogène au langage⁴⁴⁵ ». Pour le héros hawthornien, du signe « Beatrice » est systématiquement extrait le signifiant <femme>, et à Beatrice, en tant que référent, devrait correspondre le signifié /féminité/. Pourtant, à cette chose va également correspondre un autre signifiant, <fleur>, qui,

⁴⁴³ Lemaire 94

⁴⁴⁴ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 85

⁴⁴⁵ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 86

à son tour, va déclencher une autre chaîne de signifiés, dont /fragilité/ et, dans ce contexte, /nocivité/. C'est de cette façon que Giovanni parvient à une équation extrapolée selon laquelle le mot « Beatrice » désigne aussi la chose végétale et nocive qu'est l'arbuste magnifique.

Anika Lemaire, de son côté, définit la symbolisation ainsi :

*Une certaine présence à soi n'est dès lors possible que par la genèse d'un troisième terme, d'un concept médiateur qui, déterminant chaque terme, les ordonne et les distingue. Nous rejoignons la dimension de la symbolisation puisqu'elle consiste dans le passage de l'opposition duelle à la relation ternaire médiate.*⁴⁴⁶

Aussi loin que la femme est concernée, l'opposition en question demeurera au stade binaire de dualité. Chez le héros, à l'instar de Giovanni, Aylmer ou encore Jervase Helwyse, la femme est tour à tour fantasme, fétiche, symbole, cauchemar. Et c'est cette mosaïque du symbolique et de l'imaginaire qui brouille les pistes de la signification pour lui. Qu'est-ce que la femme ? Elle en est réduite à être l'indéfini mystère féminin.

Le sujet-femme subit ainsi une médiatisation qui l'exclut du processus de représentation. Ainsi, si Aylmer voit Georgiana comme l'image de la beauté quasi parfaite, l'épouse, elle, n'a pas de prise sur cette représentation. Anika Lemaire aborde ainsi la question de la figuration du sujet dans le symbolisme :

*En effet, le sujet est figuré dans le symbolisme par un tenant-lieu, par un signifiant, qu'il s'agisse du pronom personnel « je », du prénom qui lui est dévolu ou de la dénomination « fils de ». De plus, l'ordre du symbole, du signifiant, qui ne se soutient que de ses relations collatérales – relations du signifiant aux autres signifiants – va définitivement le capter en ses rêts. Le sujet médiatisé par le langage est irrémédiablement divisé parce que exclu de la chaîne signifiante en même temps qu'il y est « représenté ».*⁴⁴⁷

La femme ressemble à l'enfant dans la mesure où tous deux doivent « subir » leur insertion dans un ordre symbolique dont ils ne contrôlent pas les mécanismes, qu'ils soient d'ordre sociétal, culturel, ou langagier. Leur position d'infériorité n'est guère avantageuse, comme l'explique A. Lemaire :

Dans nos sociétés riches héritières de traditions et de culture, de modes d'expression, de légendes, le jeune enfant subit le symbolisme comme une

⁴⁴⁶ Lemaire 112

⁴⁴⁷ Lemaire 123

masse homogène et toute-puissante où il lui faut s'insérer sans espoir de maîtrise totale.

On peut donc dire que l'être humain est plus un effet du signifiant qu'il n'en serait la cause. [...]

Le jeune enfant subit la société, sa culture, son organisation et son langage et ne dispose que d'une alternative : s'y contraindre ou sombrer dans la maladie.⁴⁴⁸

Femme et enfant se retrouvent dans l'obligation de subir la société, et n'ont d'autre choix que de s'y plier. Tout est histoire de seuils. Anika Lemaire décrit ainsi les deux seuils d'ouverture des deux règnes, celui de l'imaginaire et celui du symbolisme. Pour le premier, le seuil « en deçà » est défini ainsi :

nous avons le réalisme fascinant de l'imaginaire. La conscience est captivée de son double et ne s'en distingue pas. C'est le niveau du fantasme ; au-delà : nous avons l'imagination matérielle, par exemple, le fétiche, l'emblème, qui déjà franchissent l'organisation symbolique d'un système de valeurs signifiantes. L'image vaut comme rapport à la structure d'ensemble à laquelle elle appartient.⁴⁴⁹

Pour ce qui est du « seuil d'accomplissement » du symbolisme, l'en deçà est « la tradition sociale symbolique, par exemple les cadres de la parenté, les règles d'autorité ; l'au-delà [est] le symbolisme social assumé par la parole⁴⁵⁰ ». Lorsque Giovanni croit voir Beatrice tuer des êtres naturels par la seule force de son souffle nauséabond, il semble se situer dans cet en-deçà du fantasme, et bascule progressivement vers la rêverie éveillée, dans une zone intersticielle entre le conscient et l'inconscient :

Le fantasme, dans son caractère de mixte, participant à la fois du système conscient – préconscient et du système inconscient et en tant qu'il permet le surgissement du désir, est également une formation de l'inconscient.⁴⁵¹

Le narrateur prend soin, et cela à deux reprises, de lier la vision subjective de Giovanni à son état intermédiaire entre réveil et sommeil, entre réalité et rêve. Ainsi, dans ce premier extrait, après avoir mis en garde le lecteur contre les erreurs de jugement provoquées par

⁴⁴⁸ Lemaire 123

⁴⁴⁹ Lemaire 106-107

⁴⁵⁰ Lemaire 106-107

⁴⁵¹ Lemaire 286

l'éclairage variable du jour et de la nuit, le narrateur décrit Giovanni comme impatient de voir de nouveau le jardin et la fille hors du commun, à première vue du moins :

Giovanni's first movement, on starting from sleep, was to throw open the window and gaze down into the garden which his dreams had made so fertile of mysteries. He was surprised, and a little ashamed, to find how real and matter-of-fact an affair it proved to be, in the first rays of the sun which gilded the dewdrops that hung upon leaf and blossom, and, while giving a brighter beauty to each rare flower, brought every thing within the limits of ordinary experience. [Rappaccini ; 1987 ; 191 ; nous soulignons]

Giovanni croyait prendre littéralement ses rêves pour des réalités (*his dreams had made*), et la confrontation avec la réalité prosaïque (*how real and matter-of-fact an affair it proved to be*), et ordinaire (*ordinary experience*) du jardin le frappe d'un sentiment de honte, comme s'il saisissait l'absurdité de ses constructions fantasmatiques de la jeune fille et son univers. La transition entre le rêve et la réalité est, pour le héros, difficile à vivre, et pendant un temps, le narrateur nous laisse penser, Giovanni se situe dans un entre-deux intangible, ni rêve ni réalité, un espace-temps interstitiel dans lequel la réalité devient rêve et le rêve réalité. La fenêtre est, selon nous, la matérialisation de cette frontière imperceptible entre les deux univers et les deux ordres qui, tout à la fois, s'opposent et se complètent. Dans un autre passage, nous nous rappelons que l'état engourdi des sens de Giovanni est provoqué, non par le réveil, mais par une substance enivrante, le vin.

Anika Lemaire explique ainsi le mécanisme du fantasme :

Le sujet vit sa rêverie diurne en première personne ; dans l'inconscient, par contre, le sujet fait partie intégrante de la scène. [...]. Cependant la forme inconsciente du fantasme, pour être indéterminée quant au sujet et au complément, c'est-à-dire lieu de substitutions et de permutations multiples, manifeste toujours la place du sujet par un terme repérable.⁴⁵²

Giovanni nourrit un autre fantasme qui prend, lui, la forme d'un rêve nocturne dans lequel Beatrice apparaît sous des traits qui rappellent la fleur du jardin de Rappaccini, en même temps qu'elle s'en distingue :

Giovanni, closing the lattice, went to his couch and dreamed of a rich flower and beautiful girl. Flower and maiden were different, and yet the same, and fraught with some strange peril in either shape. [Rappaccini ; 1987 ; 191 ; nous soulignons]

⁴⁵² Lemaire 286

Nathaniel Hawthorne parvient à parfaitement matérialiser la fusion des polarités, humaines et végétales, sur un plan purement textuel, laquelle textualité nous permet d'appréhender le mécanisme de non-symbolisation du corps sexuel de Beatrice par Giovanni.

Dans un article récent, Monika Elbert remarque que

*In many of his female-centered stories, Hawthorne shows the need to control woman's sexuality or to insist upon her purity with a type of morality play whose sexual dynamics correspond to the theories of nineteenth-century sexuality that Foucault has set forth.*⁴⁵³

La dynamique de répression sexuelle est, selon Monika Elbert, un élément récurrent chez Hawthorne. Cependant, l'écrivain accentue les ambiguïtés de ses tableaux de la sexualité féminine en multipliant les voix et points de vue, de sorte que, s'il peut sembler en promouvoir une répression stricte, cette promotion n'est que la surface tangible d'une volonté de condamnation sous-terrainne qui se dévoile sous le voilement de la conventionnalité. Ainsi, si le pouvoir en place établit une « relation négative » avec le sexe féminin, « n'établi[ssant] jamais de rapport » entre pouvoir et sexe « que sur le mode négatif : rejet, exclusion, refus, barrage, ou encore occultation ou masque⁴⁵⁴ », Hawthorne, quant à lui, adopte une rhétorique de l'ambiguïté qui lui permet de contrecarrer ces effets négatifs du discours autoritaire. Le cas de Faith, l'épouse de Young Goodman Brown, est à ce propos révélateur de la double dynamique sexuelle qui est le moteur de la réflexion sur le tabou puritain. Le narrateur remarque à propos de l'héroïne :

And Faith, as the wife was aptly named, thrust her own pretty head into the street, letting the wind play with the pink ribbons of her cap while she called to Goodman Brown. [Goodman Brown ; 1987 ; 65 ; nous soulignons]

En rehaussant la sobriété et l'austérité chromatiques de son bonnet qui suggère, en la dissimulant, sa chevelure, Faith déroge à la règle vestimentaire qui a cours dans sa colonie puritaine. James C. Keil étudie la bivalence du personnage :

Yet Faith both conforms to and violates nineteenth-century ideology. Standing inside the doorway, she is pretty, modest, discreet, and her name suggests her spirituality and her devotion to her husband. At the same time, she

⁴⁵³ Monika Elbert, « The Surveillance of Woman's Body in Hawthorne's Short Stories », *Women's Studies : an Interdisciplinary Journal* 1 (2004) : 23

⁴⁵⁴ Foucault, *Sexualité* 1 110

*is, within the terms of nineteenth-century ideology, aggressive in her sexuality.*⁴⁵⁵

La sensation d'agressivité se loge textuellement dans le verbe « thrust », auquel la préposition « into » ajoute, explicitement, une connotation sexuelle que le bonnet tente d'amenuiser en introduisant, en fin d'énoncé, la note conventionnelle de l'habit à la manière puritaine. Le vent qui joue avec les rubans roses semble être la projection des désirs naissants de Young Goodman Brown qui prône, d'apparence, l'abstinence conjugale comme les préceptes puritains le préconisaient. La parole soufflée à l'oreille de l'époux augmente la sensualité féminine qui envahit la scène du départ :

"Dearest heart," whispered she, softly and rather sadly, when her lips were close to his ear, "prithee put off your journey until sunrise and sleep in your own bed to-night. A lone woman is troubled with such dreams and such thoughts that she's afraid of herself sometimes. Pray tarry with me this night, dear husband, of all nights in the year." [Goodman Brown ; 1987 ; 65 ; nous soulignons]

L'invitation à coucher dans son propre lit est très claire, malgré le mode sur lequel Faith la prononce : en réalité, le chuchotement, s'il symbolise la violation par Faith d'un certain tabou, voire d'un interdit, confère à la parole de la jeune femme une sensualité qu'elle ne peut pas dire à voix haute. Le chuchotement fonctionne de la même manière que le voile noir du pasteur : il tait ce qui doit être tu tout comme l'article vestimentaire voile ce qui doit être caché. C'est bien ce que le voile noir du pasteur semble signifier pour Elizabeth :

For a few moments she appeared lost in thought, considering, probably, what new methods might be tried, to withdraw her lover from so dark a fantasy, which, if it had no other meaning, was perhaps a symptom of mental disease. [Black Veil ; 1987 ; 103 ; nous soulignons]

Cette autre signification soupçonnée par Elizabeth a bien un rapport avec la sombre fantaisie (*so dark a fantasy*) qu'est la sexualité féminine : l'assimilation à ce que la psychanalyse décrit comme étant le « continent noir⁴⁵⁶ » de la féminité nous semble trop évidente pour ne pas faire le lien entre l'invitation offerte par Faith à son mari de coucher dans le même lit cette nuit-là et celle offerte par Elizabeth de retirer (*withdraw*) le voile noir d'un visage qu'elle affectionne tout particulièrement :

⁴⁵⁵ Keil (1996) : 42

⁴⁵⁶ Freud emprunte cette expression à J. R. Stanley, explorateur de l'Afrique, qui avait parlé de « the dark continent » pour décrire l'environnement hostile des noires forêts impénétrables du continent alors exploré.

“No,” said she aloud, and smiling, “there is nothing terrible in this piece of crape, except that it hides a face which I am always glad to look upon. Come, good sir, let the sun shine from behind the cloud. First lay aside your black veil: then tell me why you put it on.” [Black Veil ; 1987 ; 102 ; nous soulignons]

Dans cet extrait, Elizabeth semble faire du voile noir un simple vêtement qui dissimule, physiquement, une face humaine et masculine qu’elle a plaisir à regarder. Pour elle, la sexualité physique de son fiancé n’est pas répugnante, mais fait bien partie intégrante de l’être aimé. La métaphore solaire est clairement sexuelle, et l’idée de pénétration (*from behind the cloud*) attribue l’initiative et la puissance sexuelles à l’élément femelle du couple. Elizabeth est donc assurée du rôle prééminent, qu’elle s’arroge face à la passivité du mâle. Le moment de la révélation annoncée dans l’extrait précédent, et décrite dans les lignes qui suivent, vient frustrer et contredire la supériorité féminine (*look upon*) que le premier passage vantait :

Though of a firmer character than his own, the tears rolled down her cheeks. But, in an instant, as it were, a new feeling took the place of sorrow: her eyes were fixed insensibly on the black veil, when, like a sudden twilight in the air, its terrors fell around her. She arose, and stood trembling before him. [Black Veil ; 1987 ; 103 ; nous soulignons]

Le silence qui s’installe alors est révélateur de l’intensité de la révélation muette. C’est un silence goethien, comme nous le rappelle Didi-Huberman :

*L’inexprimable est cette puissance critique qui peut, non point sans doute séparer, au sein de l’art, le faux-semblant de l’essentiel, mais empêcher, du moins, qu’ils se confondent. S’il est doué d’un tel pouvoir, c’est parce qu’il est parole d’ordre moral. Il manifeste la sublime violence du vrai [...], telle que la définit, selon les lois du monde moral, le langage du monde réel. C’est lui qui brise en toute belle apparence ce qui survit en elle comme héritage du chaos : la fausse totalité, la trompeuse – l’absolue.*⁴⁵⁷

L’épiphanie du voile, c’est bien l’infériorité sexuelle de la femme, et surtout, l’impossibilité pour elle de proposer sa propre construction du sexuel féminin. La métaphore sexuelle, qui utilise une fois de plus l’isotopie naturaliste (*like a sudden twilight in the air*), infléchit bien notre lecture sur le versant de l’identité féminine. Le voile, ce n’est pas tant, comme les paroissiens le supputaient, le signe de la commission de ces « secret sins and those sad mysteries which we hide from our nearest and dearest, and would fain conceal from

⁴⁵⁷ « Les “Affinités électives” de Goethe » (1922-1925), trad. M. de Gandillac, *Œuvres, I*, cité dans Didi-Huberman 129-130

ourselves, even forgetting that the Omniscient can detect them » [Black Veil ; 1987 ; 99], mais bien plutôt la matérialisation, ou dit autrement, la projection, d'un désir sexuel répressible par les mœurs puritaines, et dont se rendent coupables « la plus innocente des jeunes filles » et « le plus endurci des hommes », comme le souligne, non sans sarcasme, le narrateur hawthornien :

A subtle power was breathed into [Hooper's] words. Each member of the congregation, the most innocent girl, and the man of hardened breast, felt as if the preacher had crept upon them, behind his awful veil, and discovered their hoarded iniquity of deed or thought. [Black Veil ; 1987 ; 99 ; nous soulignons]

Elizabeth, lors de la scène de révélation, participe alors de cet abasourdissement contenu que la congrégation veut communiquer : « At the close of the services, the people hurried out with indecorous confusion, eager to *communicate their pent-up amazement* » [Black Veil ; 1987 ; 99 ; nous soulignons]. Comment ne pas lire le refoulement sexuel dans un étonnement généralisé que les paroissiens ont retenu tout le temps des sermons du Sabbath dominical ? Elizabeth, jusqu'alors exempte de ce sentiment de répression, doit y faire face une fois comprise la portée symbolique du voile de son fiancé. Si ce dernier représente bien le moule masculin de la répression sexuelle de la femme, alors Elizabeth ne peut qu'être mal à l'aise, elle qui avait pris l'habitude de vivre selon sa propre définition de la sexualité féminine.

Ainsi, le voile et les rubans roses participent de cette même volonté ressentie par Hawthorne d'amener la femme à imposer sa propre construction du sexuel, et ce plus ou moins ouvertement. Le silence dont est soudainement pris Elizabeth est symptomatique de la difficile nécessité de prononcer ce qui est réprimé, de dire ce qui ne doit pas être dit :

"And do you feel it then at last?" said he mournfully.

She made no reply, but covered her eyes with her hand, and turned to leave the room. He rushed forward and caught her arm.

"Have patience with me, Elizabeth!" cried he passionately. "Do not desert me, though this veil must be between us here on earth. Be mine, and hereafter there shall be no veil over my face, no darkness between our souls! It is but a mortal veil—it is not for eternity! Oh! you know not how lonely I am, and how frightened, to be alone behind my black veil. Do not leave me in this miserable obscurity for ever!"

“Lift the veil but once, and look me in the face,” said she. [Black Veil ; 1987 ; 103 ; nous soulignons]

La réaction du révérend Hooper semble confirmer la lecture psychanalytique faite et découverte par Elizabeth. Le voile correspond bien à la vision traditionnelle et puritaine de la sexualité féminine, et partant masculine. La supplication désespérée, mais passionnée (*passionately*), de faire Elizabeth sienne (*Be mine*) démontre l’attachement de l’homme à sa position de supériorité et sa déstabilisation subséquente à tout changement de configuration. Le souhait émis par Elizabeth d’être regardée dans les yeux, face-à-face par son fiancé montre sa volonté d’être reconnue comme sujet à part entière, un sujet sexuel, et non plus un simple objet sexuel. Qui plus est, Hawthorne suggère que l’attitude d’abstinence sexuelle (*how lonely I am, and how frightened, to be alone behind my black veil*) est hypocrite. Les dernières paroles du révérend Hooper, au seuil de la mort, sont l’ultime opprobre contre la tradition puritaine :

“Why do you tremble at me alone?” cried he, turning his veiled face round the circle of pale spectators. “Tremble also at each other! Have men avoided me, and women shown no pity, and children screamed and fled, only for my black veil? What, but the mystery which its obscurity typifies, has made this piece of crape so awful? When the friend shows his inmost heart to his friend; the lover to his best-beloved; when man does not shrink from the eye of his Creator, loathsomely treasuring up the secret of his sin; then deem me a monster, for the symbol beneath which I have lived, and die! I look around me, and, lo! on every visage a Black Veil!” [Black Veil ; 1987 ; 107 ; nous soulignons]

La généralisation des propos du révérend (*men, women, children*) transforme sa situation en modèle universel. Cette universalisation, en retour, confère au cas de Hooper et Elizabeth un caractère exemplaire qui permet à Hawthorne de faire d’eux les champions de sa conviction selon laquelle les dogmes puritains ont contribué à la fomentation d’une atmosphère malsaine de refoulement (*does not shrink from*) et d’hypocrisie (*loathsomely treasuring up the secret of his sin*). Les relations humaines, et plus précisément celles entre un homme et une femme (*the lover to his best-beloved*), sont faussées et adultérées par une défense acharnée de respectabilité superficielle. La personnification ultime du voile noir en Voile Noir parachève la démonstration qui, pour être acceptée et reçue, doit passer par le moyen détourné de la symbolisation, ici à prendre dans le sens de concrétisation d’une image littéraire (le voile comme tenant-lieu de la nature peccamineuse de l’être humain).

Selon Keil, Young Goodman Brown est bouleversé et tourmenté même par sa découverte de la sexualité féminine :

*What happens in the woods, then, is also part of this public/private borderland, only here Brown realizes that the divisions are grotesquely blurred, and the sexual then significantly expands to include the issues of manhood and fatherhood – much to Goodman Brown's chagrin.*⁴⁵⁸

Cette découverte est dévastatrice car elle entraîne inévitablement dans son sillon la découverte, ou plutôt la résurgence, de la sexualité masculine, que les dogmes puritains de chasteté et d'abstinence avaient tout mis en œuvre pour, sinon éradiquer, du moins contrôler et, sur le long terme, décourager. Monika Elbert souligne, elle aussi, la menace que la sexualité féminine représente pour les personnages masculins qui, le plus souvent, sont les maris ou fiancés de femmes sensuelles :

*In "The Birth-mark" (1843) Hawthorne presents a woman whose sexuality is yet unredeemed by maternity. Indeed, like the young "Faith" in the earlier story, "Young Goodman Brown" (1835), Georgiana [...] is perceived in a type of pre-sanctioned, pre-motherhood sexuality, as the honeymoon wife whose sexuality is seen as alarming. Both husbands, Brown [...] and Aylmer [...] become terrified of their wives shortly after their marriage. In "Young Goodman Brown," Faith's sexuality (as embodied in the inappropriate pink ribbons for a Puritan woman) leads Brown directly to the forest, where he would mingle with all sorts of classes, rich and poor, whose sexual indiscretions (seduction, infanticide) have led them to their doom.*⁴⁵⁹

C'est aussi le cas du révérend Hooper, comme nous venons de le voir. D'où la tentative élaborée de manière systématique par les héros pour replacer la sexualité féminine dans leur ordre imaginaire, rempart efficace à la réalité du signifiant. Ainsi, dans « Young Goodman Brown », le bâton en forme de serpent appartenant au vieil homme qui accompagne le jeune époux à travers la forêt peut signifier la force naturelle, physique et sexuelle, que l'homme s'arroge de plein droit :

But the only thing about him that could be fixed upon as remarkable was his staff, which bore the likeness of a great black snake, so curiously wrought that it might almost be seen to twist and wriggle itself like a living serpent. This, of course, must have been an ocular deception, assisted by the uncertain light.
[Goodman Brown ; 1987 ; 66]

⁴⁵⁸ Keil (1996) : 43

⁴⁵⁹ Elbert : 27-28

Laura Bullfrog, l'épouse du conte « Mrs Bullfrog », semble être la victime de l'excitation sexuelle toute fraîche de son mari. Après avoir repoussé plusieurs fois les avances de ce dernier en lui interdisant de déranger sa chevelure ("My love," said Mrs. Bullfrog, tenderly, "you will disarrange my curls" » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 407]), Thomas Bullfrog tente de jouer (« any other plaything » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 408]) avec le panier de sa femme qui, à sa grande surprise, contient « a bottle of Kalydor » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 408], la même senteur dont lui, en tant qu'homme, se sert « for my own complexion, to smell so much like cherry-brandy » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 408]. La diligence se renverse précisément au moment de cette découverte, et Mrs. Bullfrog, qui « [l]ike many men's wives [...] served her husband as a stepping-stone » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 408], s'insurge ainsi contre son mari :

"Take that, you villain!" cried a strange, hoarse voice. "You have ruined me, you blackguard! I shall never be the woman I have been!"

And then came a second thwack, aimed at the driver's other ear, but which missed it, and hit him on the nose, causing a terrible effusion of blood. [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 409]

La violence dont fait preuve Mrs Bullfrog à l'encontre du conducteur est véritablement un transfert de la violence qu'elle aimerait infliger directement à son mari, mais Hawthorne n'a pas dépassé cette limite de la décence qui aurait grandement contribué à la censure de ce passage, d'autant que le narrateur-mari affirme dès le départ qu'il s'est réconcilié avec les défauts de sa femme, ce qui ne peut être, pour la société patriarcale, qu'un aveu de faiblesse d'un homme qui, au final, se trouve féminisé par une castration symbolique qu'est la blessure au nez, cette partie du corps ressemblant étrangement au phallus masculin, et qui, ici, saigne abondamment du coup reçu par l'épouse métamorphosée. Elle bascule, littéralement (« Our Jehu had carelessly driven over a heap of gravel, and fairly capsized the coach, with the wheels in the air, and our heels where our heads should have been » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 408]), d'un extrême – une féminité stéréotypée que son prénom « Laura » symbolise parfaitement – à l'autre – une masculinité monstrueuse, étymologiquement parlant, et défigurante, au point que l'époux ne reconnaît pas sa Laura, mais a un aperçu de la véritable nature de Mrs Bullfrog :

Now, who, or what fearful apparition was inflicting this punishment on the poor fellow, remained an impenetrable mystery to me. The blows were given by

a person of grisly aspect, with a head almost bald, and sunken cheeks, apparently of the feminine gender, though hardly to be classed in the gentler sex. There being no teeth to modulate the voice, it had a mumbled fierceness, not passionate, but stern, which absolutely made me quiver like a calves foot jelly. [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 409]

La monstruosité de Laura réside ainsi véritablement dans une masculinité latente qui peut ressurgir, tel un démon, de l'ombre la plus profonde. C'est pour éviter ce débordement que la société patriarcale a prévu toutes sortes d'objets contraignants, qu'ils soient d'ordre juridique, vestimentaire, sexuel ou moral. Mrs Bullfrog a cependant le courage, contrairement à Beatrice et Georgiana, de se préserver à tout corps défendu, et ce malgré les conséquences encourues, à savoir ne plus être considérée comme faisant partie du beau sexe faible (*the gentler sex*). La comparaison de Mrs Bullfrog à un « phantom » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 409], et même à « this ogre, or whatever it was » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 409], semble dès le départ prédite par son nom de famille, qu'elle a pourtant hérité de son époux, et de fait, elle n'échappe pas à une dénaturation dont ce dernier peut se sentir le seul coupable en raison de son manque de contrôle sexuel.

La femme est tenue responsable du comportement lascif du mari, et sa métamorphose animale – l'ogre rappelle le taureau patronymique qui se cache derrière la grenouille, symbole folklorique de la sexualité débridée – est immédiatement assimilée par le narrateur et époux à une manifestation du Malin, cet « Old Nick » qui « at the moment of our overturn, had annihilated my wife and jumped into her petticoats » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 409], usurpant ainsi cette place occupée par la femme douce et gentille qui avait séduit Mr. Bullfrog si rapidement⁴⁶⁰. Cette usurpation démoniaque, par le démon, sonne la mort symbolique de la femme qu'était Laura (« This idea [d'annihilation] seemed the more probable, since I could nowhere perceive Mrs. Bullfrog alive, nor, though I looked very sharp about the coach, could I detect any traces of that beloved woman's dead body. » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 409]), et laisse place à une personnalité bestiale nominale qu'elle avait dissimulée, selon le mari, sous des aspects de beauté bénigne. Mrs Bullfrog semble d'ailleurs ne pas être consciente de ce changement radical d'apparence, elle qui se réfère à elle-même dans son discours comme étant « a poor woman in distress » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 409] reprochant ainsi aux passants masculins de ne pas lui prêter main forte après l'accident survenu. Contrairement à Lady Eleanore qui, nous le verrons plus loin, prend possession du phallus dont ses admirateurs se

⁴⁶⁰ « I made a journey into another state, and was smitten by, and smote again, and wooed, won, and married the present Mrs. Bullfrog, all in the space of a fortnight. » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 407]

défont volontiers, Mrs Bullfrog, quant à elle, semble bien revendiquer ce phallus comme attribut masculin, et son autorité n'est en réalité qu'une façon de rétablir l'ordre renversé des choses, qui, s'il n'est pas naturel, n'en est pas pour autant hybride, acceptant, occasionnellement, un écart de conduite de la part de la femme.

Il est d'ailleurs intéressant que Mrs Bullfrog reprenne les traits fins et la voix douce de Laura après que la diligence est remise à l'endroit⁴⁶¹, comme si cet ordre naturel des choses (Bourdieu) était restauré dès lors que les hommes ont pris en main leur propre masculinité, symbolisée par ce véhicule dont la position suite à l'accident connotait bien la fragilité de leur hégémonie sexuelle supposée. Même la voix de Mrs Bullfrog, qui avait pris une tonalité monstrueuse lors de sa métamorphose, suggérant ainsi ce phénomène deleuzien de langue mineure, laissait présager cette affirmation de la femme et, par là-même, l'atténuation de l'autorité masculine. Le retour à la normale n'en est cependant pas un dans la mesure où Mr. Bullfrog ne pourra oublier ni cet élan de violence vocalique, ni la révélation de l'identité commune à Mrs Bullfrog et à l'ogresse, ou, dit autrement, la coïncidence de Laura et de Mrs Bullfrog. Elles ne font qu'une seule et même personne. La révélation se fait sur le mode indirect⁴⁶², et fonctionne comme un électrochoc pour l'époux qui se rend compte que, finalement, et ce malgré sa conviction initiale que « Of course, this query could have no reference to my situation » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 411], sa vie désormais devra être partagée avec une « she-tiger », ensemble « shut up in a cage » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 410].

Face à cette dualité déroutante, mi-ange, mi-démon, Mr. Bullfrog fait référence à la fée mystérieuse d'un conte folklorique selon lequel « half the time [she] was a beautiful woman, and half the time a hideous monster » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 411]. Si le traditionalisme puritain a l'habitude de concevoir la femme sous l'aune de la dualité radicale, il n'a tout de même pas prévu un dualisme intrinsèque selon lequel la femme n'était pas soit ange soit démon, mais véritablement ange et démon tout à la fois. Hawthorne, à l'instar de son conducteur peu diligent, renverse également l'ordre des choses, et propose ainsi une femme duelle qui condense des qualités féminines et masculines, mais qui, finalement, comme le suggère le renversement du renversement des choses, n'en est pas pour autant un monstre à

⁴⁶¹ « I fear that the reader will not believe, yet it is positively a fact, that there stood Mrs. Bullfrog, with her glossy ringlets curling on her brow, and two rows of orient pearls gleaming between her parted lips, which wore a most angelic smile. She had regained her riding-habit and calash from the grisly phantom, and was, in all respects, the lovely woman who had been sitting by my side, at the instant of the overturn. [...]. There stood my wife. That was the one thing certain among a heap of mysteries. » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 410]

⁴⁶² Il s'agit en réalité du cocher qui fait part de sa pensée aux trois passants masculins qui ont aidé à remettre la diligence à l'endroit.

répudier. Le procès intenté par Laura (avant de devenir Mrs Bullfrog) contre son premier fiancé pour faute exclusive, si nous pouvons dire, serait ainsi la matérialisation de la volonté de la femme d'affirmer au monde entier, et plus particulièrement à la société patriarcale, que les juges des tribunaux ont le devoir de défendre, contre tout intrus moral, leur droit à la dignité et à la reconnaissance.

Le patronyme animaliste de Mrs Bullfrog est peut-être la manifestation des tabous de bestialité et sexualité féminine que l'homme, porteur ici de ce nom propre « Bullfrog », impose à la femme, conscient du danger que ce débridement sexuel représente pour lui, davantage que pour elle-même. Ainsi, nous rejoignons James C. Keil qui assimile les rubans roses de Faith à ce bâton dans leur signification sexuelle commune, et à cela nous ajoutons donc le patronyme original de Mrs Bullfrog :

*Just as the serpentine staff is Hawthorne's synecdoche for the sexual potential of the father, this pink ribbon is, as earlier implied, his synecdoche for the sexuality of Faith.*⁴⁶³

Le bâton semble plutôt être l'incarnation des tabous puritains⁴⁶⁴ qui, paradoxalement, se donnent à voir malgré leur objectif premier d'être voilés, suivant ainsi la définition du désir, comme nous le rappelle Catherine Clément :

*Le désir ne saura jamais se dire en parole ; creusé « dans l'intervalle » entre la demande et le sujet, il est une interrogation qui revient, encore, au mysticisme latent que nourrit par surcroît l'inspiration hégélienne.*⁴⁶⁵

Nous retrouvons le bâton sous d'autres auspices dans le conte « The Threefold Destiny » : le narrateur nous apprend que le bâton du héros de cette « Faëry Legend » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 472], « on which this traveller leaned » « had been his companion from the spot where it grew, in the jungles of Hindostan » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 472]. Tout dans l'apparence de Ralph Cranfield est emprunté au vieux continent et à un orientalisme dont l'idée d'exotisme et de sauvagerie ne manque pas d'imprégner jusqu'à la

⁴⁶³ Keil (1996) : 51

⁴⁶⁴ La réapparition du bâton dans les mains de l'enfant invalide auquel s'attache Ibrahim dans « The Gentle Boy » tend à prouver cette symbolique : l'enfant puritain répète les préjugés de ses parents contre l'enfant Quaker en le battant cruellement : « [...], and the recovering invalid was there, leaning on a staff. » [Gentle Boy ; CE, IX ; 91]. L'état d'invalidité physique de l'enfant, ce « foul-hearted little villain » [Gentle Boy ; CE, IX ; 92], possédé, le narrateur nous dit, par « the devil of their fathers » [Gentle Boy ; CE, IX ; 92], démontre l'invalidité spirituelle et ontologique de préceptes dépassés qui prônent l'intolérance et la haine, érigées ainsi en forteresses inexpugnables de l'autorité puritaine.

⁴⁶⁵ Clément 166

joue du voyageur qui « had been blackened by the red-hot wind of an Arabian desert, and had felt the frozen breath of an Arctic region » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 472-473]. Le bâton, qui l'accompagne depuis si longtemps, semble ainsi représenter tous les préjugés et autres tabous nés des « familiar boundaries » de la Nouvelle-Angleterre [Threefold Destiny ; CE, IX ; 472] dont il a hérité.

La synecdoque semble ainsi être la seule possibilité laissée à Hawthorne pour aborder le thème de la sexualité épurée, pour ainsi dire, de son agressivité et crudité. Cette figure de style est l'arme hypocrite que les Puritains brandissaient pour contourner leur propre interdit terminologique. Faith projette ainsi son désir sexuel dans son apparence extérieure, en tous points, ou presque, conforme aux canons de la féminité réservée et normative. Les rubans deviennent le signe d'une sexualité résorbée. L'indicible – la sexualité féminine – se laisse appréhender par un non-dit – la non-présence du signifiant dans le discours. Ainsi, il est possible de contourner les inconvénients d'une « transgression délibérée ». Comme l'écrit Michel Foucault :

si le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée. Qui tient ce langage se met jusqu'à un certain point hors pouvoir ; il bouscule la loi ; il anticipe, tant soit peu, la liberté future.⁴⁶⁶

Ce qui est tu est davantage prégnant, de la même façon que ce qui est dissimulé est d'autant mieux suggéré par son voilement. Se met ainsi en place la dialectique du dit et du non-dit, du dicible et de l'indicible. Le sexe féminin est ainsi érigé en mystère dont le discours, parce qu'il le voile et le dissimule sous toute forme, va paradoxalement le créer et en motiver l'élucidation. Michel Foucault soulève une question importante à ce propos :

N'est-ce pas pour inciter à en parler, et à toujours recommencer à en parler, qu'on le fait miroiter, à la limite extérieure de tout discours actuel, comme le secret qu'il est indispensable de débusquer – une chose abusivement réduite au mutisme, et qu'il est à la fois difficile et nécessaire, dangereux et précieux de dire ?⁴⁶⁷

D'une certaine façon, tous les objets et autres avatars dont on peut tirer une signification sexuelle ressemblent à l'écriture catachrétique qui caractérise ainsi par endroits les écrits de

⁴⁶⁶ Foucault, *Sexualité I* 13

⁴⁶⁷ Foucault 48

Hawthorne. Ainsi, ces objets remplissent la fonction de cet outil stylistique – la catachrèse – par lequel l'on accomplit un détournement linguistique en attribuant un nom à un objet qui, en réalité, n'en possède pas⁴⁶⁸. De sorte que Nathaniel Hawthorne ici détourne linguistiquement un tabou sociétal – la sexualité en général, et les menstruations en particulier – en le nommant indirectement, et en le revêtant d'un manteau terminologique qui brouille les pistes :

*Such a phenomenon, neither discussable because of its tabooed nature, nor avoidable because of its real physical manifestation, required a set of euphemisms, which are, after all, only a particular form of metaphoric representation. This form, catachresis, involves giving a thing which lacks a proper name a name which belongs to something else.*⁴⁶⁹

Ces catachrèses symboliques permettent à Hawthorne de nommer l'innommable, de dire ce qui ne peut être décemment dit, en un mot de parler de sexualité féminine. Le dialogue ainsi entamé est la première étape vers ce que Magnus Ullén espère être une transmission de la réalité identitaire de mère en fille, et, mieux, de femme en femme, brisant le cercle infernal de la formule traditionnelle « Her mother did so before her » qui, pour paraphraser Fuller, n'est plus une excuse suffisante⁴⁷⁰.

Les rubans sont également le signe d'un autre désir, celui du mari pour sa femme :

The young man sat a few moments by the roadside [...] thinking [...] [w]hat calm sleep would be his that very night, which was to have been spent so wickedly, but so purely and sweetly now, in the arms of Faith! [Goodman Brown ; 1987 ; 669 ; nous soulignons]

Young Goodman Brown, par l'intermédiaire du discours indirect, exprime clairement son désir frustré de connaître, sexuellement, sa femme. Le paradoxe insoluble du caractère à la fois sacré et impie de cette nuit qui « aurait dû être passée » dans les bras de Faith (« wickedly » et « purely ») répète la contradiction de l'attitude puritaine en matière de sexualité féminine. Abel Darrel envisage une lecture psychanalytique des rubans roses de Faith :

⁴⁶⁸ Georges Molinié, dans son *Dictionnaire de la rhétorique*, définit ainsi la catachrèse : « un abus de sens, un glissement sémantique. Par-delà les variations des diverses nomenclatures, il est raisonnable de conserver le mot et de lui donner une signification précise ». La catachrèse est donc un « trope, selon lequel, dans un segment de discours, une expression ne renvoie pas à son sens habituel (sens n°1), mais à un autre sens (sens n°2), selon une combinaison de valeurs quelconques, mais déterminées entre le sens n°1 et le sens n°2 ». (75)

⁴⁶⁹ Zanger : 369

⁴⁷⁰ Fuller 95

*The pink ribbon seen in the forest may be merely a lustful projection of the goodman's depraved fancy, which wills wickedness (obeys "the instinct which guides mortal man to evil") even as it reluctantly departs from its forfeited innocence.*⁴⁷¹

C'est toute « une logique de la censure » qui implique les trois dimensions du sexe – « l'inexistant, l'illicite et l'informulable⁴⁷² » – que Hawthorne met en place dans sa fiction, illustrant les propos de Michel Foucault au sujet de l'apparente incompatibilité contradictoire de ces trois aspects, dont chacun est « à la fois principe et effet de l'autre » :

*de ce qui est interdit, on ne doit pas parler jusqu'à ce qu'il soit annulé dans le réel ; ce qui est inexistant n'a droit à aucune manifestation, même dans l'ordre de la parole qui énonce son inexistence ; et ce qu'on doit taire se trouve banni du réel comme ce qui est interdit par excellence.*⁴⁷³

C'est à la croisée des chemins, « psychanalytique » et politique, que le féminisme hawthornien trouve son expression la plus élaborée. Et pourtant, le portrait que dresse Hawthorne de la sexualité féminine laisse transparaître des limites à son émancipation des règles puritaines. Le personnage de « Lady Eleanore's Mantle » illustre les dangers d'une sexualité féminine qui ne serait pas résorbée *a minima*. Sa transformation en monstre tyrannique laisserait ainsi présager la dénaturation irréversible qui attend la femme.

Du portrait de Lady Eleanore ressort une idée fondamentale, celle de la double assimilation à une reine couronnée, d'une part, et, d'autre part, à une divinité idolâtrée. Il est dit de la belle aristocrate qu'elle conjugue (*combining*) « an almost queenly stateliness with the grace and beauty of a maiden in her teens » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 274]. La formulation choisie par le narrateur, celle qui conserve la spécificité et l'unicité de chacune des deux figures comparatives invoquées, à savoir la reine et la jeune fille, semble indiquer que l'une et l'autre se posent en rivales naturelles, radicalement opposées l'une à l'autre, comme si la première – la figure royale – était le versant négatif de l'être féminin dont la face positive serait représentée par cette autre figure, la jeune fille. Comme si son innocence devait racheter la fierté et l'imposante stature de sa sœur royale. La formulation, qui insiste sur la capacité de Lady Eleanore à combiner ces deux identités, suppose en fait une incompatibilité insoluble qui ne peut que se manifester sous une surface trompeuse d'harmonie qui, en réalité,

⁴⁷¹ Abel Darrel, *The Moral Picturesque : Studies in Hawthorne's Fiction* (West Lafayette, Indiana : Purdue University Press, 1988) 175

⁴⁷² Foucault, *Sexualité I* 111

⁴⁷³ Foucault, *Sexualité I* 111

dissimule une monstruosité ineffable. La grâce et la beauté innocentes ne sont finalement que des attributs charnels, corporels, dont l'éphémérité souligne la superficialité de cet étrange mariage. Et pourtant, Hawthorne risque le mariage oxymorique en désignant Lady Eleanore comme étant une « queenly maiden » qui n'hésite pas à se servir de ses charmes de séduction pour arriver à ses fins.

Un autre passage descriptif vient renforcer le manque de féminité naturelle du personnage titulaire :

[...]; since with some noble and splendid traits of character, Lady Eleanore was remarkable for a harsh unyielding pride, a haughty consciousness of her hereditary and personal advantages, which made her almost incapable of control. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 273-274 nous soulignons]

L'abondance de la lettre <h> textualise cette tare héréditaire incontrôlable – l'hubris. La satanisation de Lady Eleanore constitue l'étape ultime du processus de masculinisation qui a fait de la figure titulaire une sorcière dont la mort, vécue comme un véritable supplice expiatoire, a libéré la Cité américaine de son mal endogène⁴⁷⁴.

L'élément central de la description de Lady Eleanore en est donc sa royauté qui va largement contribuer à faire de la figure féminine une figure hybride qui mêle féminité et masculinité. Dès l'incipit de la nouvelle, le lecteur ne peut s'empêcher de faire un lien entre Lady Eleanore et le vieux royaliste, dont l'attachement au système royal fait de lui le sujet le plus loyal de la reine d'Angleterre :

He was one of that small, and now all but extinguished class, whose attachment to royalty, and to the colonial institutions and customs that were connected with it, had never yielded to the democratic heresies of aftertimes. The young queen of Britain has not a more loyal subject in her realm—perhaps not one who would kneel before her throne with such reverential love—as this old grandsire whose head had whitened beneath the mild sway of the Republic, which still, in his mellow moments, he terms a usurpation. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 272 ; nous soulignons]

Dans le même élan, Hawthorne rapproche Lady Eleanore des deux figures de pouvoir que sont le vieux gentilhomme (« old grandsire ») et la reine d'Angleterre. La loyauté du premier pour la seconde annonce également l'autre dévotion qui caractérise l'amour contradictoire que voue Jervase à l'héroïne, le seul sujet qui n'hésite pas à s'humilier par amour (*would kneel before her throne*). Ainsi, Hawthorne pose les bases de la dialectique du

pouvoir qui va se mettre en place tout au long du conte : si le vieux royaliste fait preuve de conviction têtue à l'égard de la toute-puissance du système régal (*never yielded*), son amour révérentiel pour la jeune reine britannique en devient pervers, et introduit la notion d'émasculatation de la figure masculine, et de masculinisation du personnage féminin. Lady Eleanore est à la fois ce royaliste et cette reine, homme et femme, ni homme ni femme. Son rapport de force avec Jervase Helwyse et son assimilation à la peste sont les deux manifestations de la dénonciation, apparente, par Hawthorne de la dénaturatation de l'essence féminine, une solution extrême à l'essentialisme traditionnel qui ne fonctionne pas dans un contexte social et religieux où un semblant d'ordre symbolique⁴⁷⁵ doit prévaloir pour garantir l'ordre imaginaire de l'existence.

La relation entre Lady Eleanore et Jervase Helwyse peut facilement être qualifiée de sado-masochiste, et la masculinisation de l'héroïne joue un rôle primordial dans un renversement des rôles où les prérogatives sont laissées à l'élément féminin du couple. Son masochisme correspond bien à la définition que Deleuze en donne dans *Critique et clinique* :

*Si vives soient-elles, les souffrances que le héros masochiste se fait infliger dépendent d'un contrat. C'est le contrat de soumission avec la femme qui constitue l'essentiel. La façon dont le contrat est enraciné dans le masochisme reste un mystère. On dirait qu'il s'agit de défaire le lien du désir avec le plaisir : le plaisir interrompt le désir, si bien que la constitution du désir comme processus doit conjurer le plaisir et le repousser à l'infini. La femme-bourreau envoie sur le masochiste une onde retardée de douleur, dont celui-ci se sert, non pas évidemment pour en tirer plaisir, mais pour en remonter le cours et constituer un processus ininterrompu de désir. L'essentiel devient l'attente ou le suspens comme plénitude, comme intensité physique et spirituelle.*⁴⁷⁶

Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur la folie apparente du protagoniste masculin, comme si Hawthorne devait introduire une justification morale à cet écart de conduite. La relation Lady Eleanore-Jervase défie en effet toute norme de bienséance, et les nombreux rejets essuyés par le héros ne suffisent pas à refroidir ses ardeurs. Il suit véritablement la dynamique du désir de la femme tel que Lacan le définit : « Si une femme porte un postiche de phallus, elle n'en sera que plus désirable. [...]. Une femme est objet de désir si elle porte un pénis factice, qu'elle n'a pas⁴⁷⁷ ». La belle aristocrate et le jeune prolétaire, dans le but de

⁴⁷⁴ Cf. *supra* pp. 134, 137, 238 ainsi que 240-241.

⁴⁷⁵ Ici, l'adjectif « symbolique » est à prendre dans son sens lacanien.

⁴⁷⁶ Deleuze, *Critique* 71

⁴⁷⁷ Clément 211

« comble[r] le vide⁴⁷⁸ » de leur existence respective et compenser la béance provoquée par « une souffrance d'incomplétude⁴⁷⁹ », vont ainsi « organiser spontanément leurs relations d'amour et de haine autour de l'alternative de la possession ou de la non-possession du phallus⁴⁸⁰ ». La royauté de Lady Eleanore va exciter davantage la volonté masculine de reprendre possession du phallus, qui prend, dans le conte, les formes du manteau, attribut vestimentaire androgyne, à la fois mâle et femelle : ce sont les termes du « contrat de soumission » deleuzien. Son origine magique confère une aura surnaturelle au vêtement, qui traduit la supériorité sociale et sexuelle de Lady Eleanore. Tout dans son attitude démontre que la figure féminine s'est emparée du pouvoir/phallus masculin. À plusieurs reprises, le narrateur la décrit dans des positions de mépris le plus total pour ses semblables. Ainsi dans le passage suivant :

A black slave in livery now leaped from behind the coach, and threw open the door; [...]. A pale young man, with his black hair all in disorder, rushed from the throng, and prostrated himself beside the coach, thus offering his person as a footstool for Lady Eleanore Rochcliffe to tread upon. She held back an instant; yet with an expression as if doubting whether the young man were worthy to bear the weight of her footstep, rather than dissatisfied to receive such awful reverence from a fellow-mortal. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 275 ; nous soulignons]

Leur appartenance au groupe des hommes (*a black slave, a pale young man*) prouve bien que Lady Eleanore s'inscrit dans une dynamique d'émasculation et de castration des éléments mâles de son entourage. L'horizontalité et la verticalité respectives des personnages masculins et féminin spatialisent le rapport des forces sexuelles établi entre les figures. La satisfaction perverse (*rather than dissatisfied*) que retire Lady Eleanore de son tabouret humain est ouvertement sexuelle (*open the door*⁴⁸¹). Même la chevelure ébouriffée de la figure masculine, que nous apprenons être Jervase Helvyse, peut être le signe d'ébats conduits par l'élément femelle : le désordre capillaire est une métaphore du chaos sexuel qui règne dans cette scène carnavalesque (« this freak » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 275]). L'« attente » dans laquelle Jervase se trouve, agenouillé et attendant le pied féminin qui se retient, est la condition de l'« intensité physique et spirituelle⁴⁸² » du désir masochiste : en tant que lecteurs

⁴⁷⁸ Lemaire 110

⁴⁷⁹ Lemaire 110

⁴⁸⁰ Lemaire 110

⁴⁸¹ L'ouverture de la porte renferme une forte connotation de sexualité.

⁴⁸² Deleuze, *Critique* 71

voyeuristes, nous assistons à l'un des « rites de suspension⁴⁸³ » qui jouent la dialectique masochiste, « à la fois du côté de la femme-bourreau qui suspend son geste, et du héros-victime dont le corps suspendu attend le coup⁴⁸⁴ ». Ainsi, avec Lady Eleanore, la « topologie sexuelle du corps socialisé » est renversée, topologie traditionnelle que Bourdieu rappelle ainsi :

*La constitution de la sexualité en tant que telle [...] nous a fait perdre le sens de la cosmologie sexualisée qui s'enracine dans une topologie sexuelle du corps socialisé, de ses mouvements et de ses déplacements immédiatement affectés d'une signification sociale – le mouvement vers le haut étant par exemple associé au masculin, avec l'érection, ou la position supérieure dans l'acte sexuel.*⁴⁸⁵

La connotation sexuelle est tout aussi difficilement occultable de la relation entre Lady Eleanore et ses cavaliers dans l'extrait qui suit :

*Lady Eleanore was conveyed to Boston in the Governor's coach, attended by a small **escort** of gentlemen on horseback. **The ponderous equipage** with its four black horses **attracted much notice** as it **rumbled** through Cornhill, **surrounded** by the **prancing steeds** of half a dozen **cavaliers**, with **swords dangling** to their **stirrups** and **pistols** at their **holsters**. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 274 ; nous soulignons]*

Les quatre étalons ressemblent étrangement aux quatre gentilhommes qui forment la suite personnelle d'admirateurs de Lady Eleanore, quatre victimes privilégiées de l'épidémie intransigeante de l'orgueil de Lady Eleanore : « Gradually Lady Eleanore Rochcliffe's circle grew smaller, till only four gentlemen remained in it » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 279]. La succession de dentales, plosives, sifflantes, bilabiales et autres sons biconsonantiques (notamment des chuintantes) comme [ʃ] évoque la luxure envahissante dans laquelle Lady Eleanore Rochcliffe se complaît avec fierté. Les [s] saccadés du début du passage sifflent stridentement le mépris moqueur que la jeune femme semble ressentir pour ses cavaliers burlesques et ridicules, dont les épées et pistoles pendillent, « bandent » nous serions tentée de dire, devant le corps sexuel et sensuel de l'héroïne. La connotation sexuelle est en effet indéniable, et les cavaliers, forts de leurs armes de combat, sont, ou en tout cas semblent être, en position d'infériorité face à Lady Eleanore Rochcliffe, qui elle aussi brandit une arme redoutable, son orgueil castrateur, menaçant leur virilité. Excitation sexuelle et frustration

⁴⁸³ Deleuze, *Critique* 71

⁴⁸⁴ Deleuze 72

constituent apparemment les règles de conduite de la relation de séduction instaurée par Eleanore. Sa déclaration, dans le passage qui suit, confirme le rapport de forces instauré :

“Nay,” answered Lady Eleanore playfully, but with more scorn than pity in her tone, “your Excellency shall not strike him. When men seek only to be trampled upon, it were a pity to deny them a favor so easily granted—and so well deserved!” [Lady Eleanore ; CE, IX ; 275-276 ; nous soulignons]

L’antanaclase⁴⁸⁶ contenue dans cette parole où transparaît le sadisme de Lady Eleanore participe de l’inversion des rôles sexuels : alors que le narrateur utilise le terme « pity » dans son sens premier de « pitié » et « compassion », Lady Eleanore, quant à elle, subvertit la signification attribuée par l’autorité narrative masculine, en lui conférant son sens métaphorique, voire métadiscursif, que l’expression idiomatique anglaise « It’s a shame » illustre. Il est clair que Lady Eleanore jouit, au sens sexuel du terme, de la domination qu’elle exerce sur ses sujets masculins : ce que dit Bourdieu à propos de la sexualité masculine peut fort bien s’appliquer à l’héroïne de Hawthorne. Ainsi « la jouissance masculine est-elle, pour une part, jouissance de la jouissance féminine, du pouvoir de faire jouir⁴⁸⁷ » : dans le contexte de renversement des rôles sexuels, Lady Eleanore est celle qui jouit de cette jouissance masculine, reprenant le monopole du « pouvoir de faire jouir », normalement réservé à l’homme. Dès lors, c’est toute la dynamique du désir qui s’en trouve bouleversée, et avec Lady Eleanore, c’est bien l’élément femelle qui a également le monopole du « désir de possession », tandis que les éléments mâles se contentent pleinement d’un « désir de domination⁴⁸⁸ », ici féminine.

Les dommages sexuels infligés par Lady Eleanore à ces hommes masochistes, voire fétichistes – la répétition du radical « foot » dans « footstool » et « footstep » du passage déjà cité peut être ainsi interprétée – ne seront pas sans conséquence sur l’affliction finale de

⁴⁸⁵ Bourdieu 13 (nous soulignons)

⁴⁸⁶ L’antanaclase est « une figure de type microstructural, variété subtile de répétition. Un terme apparaît deux fois dans un segment, avec deux sens différents. » (Molinié 50)

⁴⁸⁷ Bourdieu 26

⁴⁸⁸ « Si le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c’est qu’il est construit à travers le principe de division fondamental entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination. » (Bourdieu 27)

l'héroïne, qui, sait-on jamais, est peut-être atteinte de syphilis⁴⁸⁹. La pestilence serait ainsi l'extériorisation du mal sexuel intime émanant de sa source principale.

L'emprise qu'elle exerce sur ses admirateurs est explicite à ce sujet. Jervase fait partie de cette catégorie d'hommes que Lady Eleanore rabaisse et prend un malin plaisir à contrôler :

Lady Eleanore Rochcliffe, who refused to wet her beautiful lips even with a bubble of champagne, had sunk back into a large damask chair, apparently overwearied either with the excitement of the scene or its tedium ; and while, for an instant, she was unconscious of voices, laughter, and music, a young man stole forward, and knelt down at her feet. He bore a salvet in his hand on which was a chased silver goblet, filled to the brim with wine, which he offered as reverentially as to a crowned queen, or rather with the awful devotion of a priest doing sacrifice to his idol. Conscious that some one touched her robe, Lady Eleanore started, and unclosed her eyes upon the pale, wild features and dishevelled hair of Jervase Helwyse. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 279 ; nous soulignons]

La symbolique sexuelle transparaît dans le passage, où Jervase semble se défaire volontairement de sa dignité et de sa masculinité. Ici, le gobelet rempli de vin qu'il offre à Lady Eleanore peut se lire comme le phallus que Jervase transmet à cette dernière. Son corps piétiné et agenouillé à plusieurs reprises symbolise cette passation du pouvoir sexuel de l'élément mâle à l'élément femelle, et la réaction de Lady Eleanore à l'effleurement de sa robe signifie l'étonnement temporaire de cet abandon des prérogatives masculines. Dès lors, leur relation se caractérisera par le jeu pervers incessant de l'inversion des rôles sexuels :

"Turn him out of the house!" cried Captain Langford, seizing Jervase Helwyse so roughly by the shoulder that the sacramental cup was overturned, and its contents sprinkled upon Lady Eleanore's mantle. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 280 ; nous soulignons]

Le vin, que Jervase renverse sur le manteau de Lady Eleanore, est aussi le sang menstruel qui, dans ce contexte d'inversion des rôles, semble jaillir de l'organe mâle : l'éjaculation, qui doit signifier la sexualité potente de l'homme et la passivité sexuelle de la femme, est ici le signe de son manque de contrôle. Le renversement du contenu de la coupe-vagin masculin sur le manteau-phallus féminin, en plus de masculiniser Lady Eleanore, féminise Jervase, qui se retrouve dans la position d'infériorité qui revient habituellement à la

⁴⁸⁹ Michel Foucault remarque que « la sexualité précoce a été présentée depuis le XVIII^e siècle jusqu'à la fin du XIX^e à la fois comme une *menace épidémique* qui risque de compromettre non seulement la santé future des adultes, mais l'avenir de la société et de l'espèce tout entière. » (Foucault, *Sexualité I* 193 ; nous soulignons)

femme. Le tort que Lady Eleanore admet devoir reconnaître en toute décence et conscience (« in all decency and conscience, it would become me to weep for the mischief I have wrought » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 280]), est peut-être bien le viol d'un corps masculin à sa merci dont elle a refusé de recevoir passivement l'autorité phallique, symbolisée par cette coupe aux accents eucharistiques décalés (« one sip of this holy wine » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 280]).

La comparaison religieuse – « or rather with the awful devotion of a priest doing sacrifice to his idol » – sert ici à conférer à leur rapport une aura de moralité et d'acceptabilité : elle vient atténuer le caractère sexuel du passage. L'adoration du Veau d'Or biblique, à laquelle ce sacrifice à l'idole par le prêtre nous fait penser, transforme le dévouement de Jervase en adoration bigote. L'idole féminine érigée sur un piédestal de royauté terrestre s'arroge le droit de vie et de mort sur son adorateur.

La masculinisation de Lady Eleanore passe également par son assimilation à la peste :

This dark tale, whispered at first, was now bruited, far and wide. The people raved against the Lady Eleanore, and cried out that her pride and scorn had evoked a fiend, and that, between them both, this monstrous evil had been born. At times, their rage and despair took the semblance of grinning mirth; and whenever the red flag of the pestilence was hoisted over another, and yet another door, they clapt their hands and shouted through the streets, in bitter mockery, "Behold a new triumph for the Lady Eleanore!" [Lady Eleanore ; CE, IX ; 284 ; nous soulignons]

L'origine de la peste a des airs de superstition (*this dark tale*), assimilant Lady Eleanore aux sorcières diaboliques accusées d'évoquer le Malin, et de l'invoquer lors de leurs sabbats suspicieux à la lisière des forêts. La métaphore de la procréation, que l'expression « between them both, this monstrous evil had been born » convoque, transforme Lady Eleanore en la source de ce mal pestilentiel. Elle devient mère, et un enfant semble être né, tel le Christ de la Vierge Marie, de la femme seule. En cela, Lady Eleanore est véritablement la femme androgyne qui parvient à procréer sans l'intervention de l'élément mâle :

Magnifique moyen d'oppression, source d'aliénations immémoriales, la Vierge est androgyne ; et, dans une culture où prévaut le principe mâle, l'androgynie ne partage pas entre homme et femme. Elle est homme.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Clément 100

PARTIE 2. SOCIALISATION ET NON-SYMBOLISATION DU FEMININ
CHAPITRE PREMIER : CORPS SOCIAL, CORPS SEXUEL, CORPS IMAGINE

Lady Eleanore ressemble à Victor Frankenstein qui réussit à créer de toutes pièces et sans l'intervention de la femme une créature, aussi monstrueuse soit-elle. Lady Eleanore possède donc à la fois le phallus et le vagin, « elle est homme ». La peste symbolise ce pouvoir ambivalent de la destruction et de la création, de la mort et de la vie.

Après avoir socialisé, dé-symbolisé et sexualisé le corps féminin, Hawthorne peut s'atteler à le textualiser, et ainsi, d'une certaine manière, à parvenir à la transcendance de ce corps de femme mystérieux.

Chapitre deuxième.

La mise en texte du féminin hawthornien : le corps textuel de la femme

Chez Hawthorne, la femme se donne à saisir et, en même temps, est insaisissable, elle est « un Sphinx⁴⁹¹ » : elle est ce corps « half-hidden, half-revealed » qui « see[ms] to belong to some being of mysterious character and purposes » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 281]. Elle est véritablement le « devenir-femme » qui, selon Deleuze, s'oppose au devenir-homme inexistant « pour autant que l'homme se présente comme une forme d'expression dominante qui prétend s'imposer à toute matière, tandis que femme, animal ou molécule ont toujours une composante de fuite qui se dérobe à leur propre formalisation⁴⁹² ». La non-concrétisation physique et charnelle de l'amour platonique que nourrissent Giovanni et Beatrice, comme celui de l'amour sado-masochiste de Lady Eleanore et Jervase Helwyse, nous paraît être de belles illustrations du double mouvement par lequel la femme s'offre à l'homme et lui échappe :

[...]; they had even spoken love in those gushes of passion when their spirits darted forth in articulated breath like tongues of long hidden flame; and yet there had been no seal of lips, no clasp of hands, nor any slightest caress such as love claims and hallows. He had never touched one of the gleaming ringlets of her hair; her garment—so marked was the physical barrier between them—had never been waved against him by a breeze. [Rappaccini ; 1987 ; 201]

It was no other than that she should throw off the mantle, which, while he pressed the silver cup of wine upon her, she had drawn more closely around her form, so as almost to shroud herself within it. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 280-281]

Tous ces attributs corporels sont des catalyseurs du désir masculin, et la proximité lointaine procure, en réalité, la condition *sine qua non* de l'excitation d'un désir que le corps féminin manifeste par un « feverish flush and alternate paleness of countenance » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 278]. La prépondérance de la forme négative dans l'extrait cité tend à assimiler la figure féminine à ce désir : elle est le désir. La possession de l'objet désiré entraîne systématiquement la mort du désir premier, qui, pour continuer à exister, va se

⁴⁹¹ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 303

⁴⁹² Deleuze, *Critique* 11

projeter sur un autre objet. Hawthorne se conforme ainsi au point de vue masculin de la dialectique de la séduction telle qu'elle est explicitée par Bourdieu :

[...] le corps féminin à la fois offert et refusé manifeste la disponibilité symbolique qui, comme nombre de travaux féministes l'ont montré, convient à la femme, combinaison d'un pouvoir d'attraction et de séduction connu et reconnu de tous, hommes et femmes, et propre à faire honneur aux hommes dont elle dépend ou auxquels elle est liée, et d'un devoir de refus sélectif qui ajoute à l'effet de « consommation ostentatoire » le prix de l'exclusivité.⁴⁹³

Le va-et-vient constant entre saisissement et fuite du corps féminin se retrouve également au niveau purement textuel des récits : le paratexte se révèle être le lieu de l'enfermement de la femme, mais aussi de son échappée belle symbolique, qu'elle soit réalisée ou non ; il annonce le devenir-femme des figures féminines dont ils racontent l'histoire individuelle.

Le paratexte : le hors-lieu du féminin hawthornien

La paratextualité, on le voit, est surtout une mine de questions sans réponses.

Genette, Palimpsestes 11

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)...

Genette, Seuils 8⁴⁹⁴

Les figures féminines chez Hawthorne ressemblent à ce paratexte genettien, et comme lui, se tiennent « entre le dedans et le dehors » du monde, le seuil dont nous avons parlé précédemment⁴⁹⁵. Le titre, ou l'information paratextuelle primaire, que Nathaniel Hawthorne donne à ses contes, fournissent des informations qui semblent suivre deux schémas

⁴⁹³ Bourdieu 35

⁴⁹⁴ Italiques de l'auteur

⁴⁹⁵ Cf. *supra* pp. 202, 204-206, 213-215, 225 et 258.

traditionnels. Ce que Jules Zanger souligne à propos des images du conte « The Birthmark » est également vrai des titres du corpus hawthornien qui condensent et annoncent ces images :

*The images that Hawthorne employs in "The Birthmark" reveal his connection with many of the quotidian concerns of common culture, from popular superstition, to the social dislocations occasioned by industrialization, to the sexual taboos of the time.*⁴⁹⁶

Ainsi, « Rappaccini's Daughter » anticipe la relation filiale qui sera l'objet des déboires diégétiques des protagonistes. Hawthorne aborde la question des superstitions populaires par exemple dans le conte « Young Goodman Brown », dont le héros se retrouvera, certes malgré lui, au cœur des pérégrinations sinueuses sur les chemins escarpés de la forêt puritaine. Ainsi, on le voit, les titres reprennent ces soucis de culture populaire – les relations sociales et parentales ; de superstition populaire – la forêt puritaine comme antre du démon ; de dislocations sociales dues à l'industrialisation – le jardin de Rappaccini comme lieu de dénaturation et d'expérimentation de la nature ; de progrès scientifique – ainsi la poursuite de la grande escabourcle ou les avancées scientifiques en botanique, ou même l'obsession de l'œuvre rouge alchimique ; de considérations religieuses – le Grand Réveil dont le révérend Hooper se fait le chantre, ou la cause Quaker défendue par Catharine ; des poursuites esthétiques ; des conflits politiques – « Lady Eleanore's Mantle » met en scène la lutte qui opposait le camp royaliste à la république américaine naissante ; de la conquête du continent américain – la marche vers l'Ouest qu'entreprend Reuben Malvin après la défaite des Indiens. À première vue, il apparaîtrait que la femme ne fait pas partie des priorités de Hawthorne. Et pourtant, elle se cache dans le tissu textuel tout comme elle est toujours-déjà là, même quand elle n'est pas à proprement mentionnée dans le titre.

Une autre remarque au sujet des titres des contes de l'auteur s'impose. Le titre de la nouvelle « The Minister's Black Veil », entre autres, est révélateur de l'univers symbolique hawthornien. Une information centrale y est logée, à la vue de tous et toutes. Il s'agit de la couleur noire. La symbolique chromatique est, chez Hawthorne, primordiale, pour ne pas dire incontournable. Certains de ses contes ou romans contiennent, dans leur titre même, la couleur emblématique, qu'elle soit liée à un personnage, à un article vestimentaire, ou à une ambiance générale. Dans certains d'entre eux, la couleur semble s'être immiscée, dissimulée dans le titre de manière subreptice. Il n'est qu'à citer « The Birthmark », dont le pendant

⁴⁹⁶ Zanger : 365

corporel se manifeste physiquement d'une couleur rouge puissante, et c'est d'ailleurs le contraste chromatique entre le blanc pur de la peau de Georgiana et le rouge vif diabolique de la tache qui écœure Aylmer, au point de l'inciter à procéder à l'excision de la marque de naissance ; c'est le cas également de « The Great Carbuncle », dont le titre semble refléter l'éclat du bijou recherché.

Les schémas titulaires adoptés par Nathaniel Hawthorne reflètent les différents moyens par lesquels il illustre et expose sa conviction d'une domination masculine omniprésente. Ainsi, la paratextualité se met au service du projet de déconstruction / construction du féminin que nous érigeons en pilier central du corpus hawthornien, ou pour le dire dans des termes deleuziens, le processus de territorialité-déterritorialisation-reterritorialisation.

La formulation de certains titres des contes sélectionnés dans notre corpus en particulier, et de l'œuvre de Hawthorne en général d'ailleurs, permet de se faire une première idée du focus diégétique privilégié. Pourtant, dans quelques cas significatifs, ce focus titulaire est un trompe-l'œil qui consiste à attirer notre attention sur le véritable objet du discours anti-phallocratique de Hawthorne, un objet pourtant absent du paratexte. L'identité de certains des personnages féminins se retrouve ainsi occultée par des indices paratextuels qui dénotent le rapport de ces femmes à l'environnement fictionnel dans lequel elles évoluent. Ainsi, Beatrice Rappaccini est une figure féminine qui existe pour et par son père, comme l'atteste la formulation en génitif du titre. Son existence est rattachée à son géniteur légitime qui peut revendiquer la propriété de cet être humain dont on ne connaît, dès l'abord, que le sexe (*daughter* = femme), et le lien de parenté (*daughter* = fille), avatars de la société patriarcale. Le prétexte biologique que cette dernière a érigé en texte de législation, est ici, sous la plume de Hawthorne, transformé en *prétexte* pour faire de son paratexte l'interface entre, d'un côté, le contexte biologico-social et, de l'autre, son texte de révision de la loi patriarcale.

Néanmoins, il est possible d'envisager une « lecture-palimpseste » de ce titre. Hawthorne semble jouer le jeu de la surface textuelle. Ce sont bien sûr du Dr. Rappaccini *et* de sa fille dont il sera question. Le titre de la nouvelle est intéressant à plus d'un titre, et notamment, parce qu'il oblitère l'existence de la mère, comme si, finalement, Rappaccini disait : « Ceci est ma fille », où le possessif, plus qu'une détermination possessive, signifiait une détermination essentielle, naturelle. Le génitif est donc le lieu où la procréation engendre le texte de Hawthorne, le texte de la destinée préétablie de Beatrice Rappaccini en même temps qu'il la/le matérialise. Le « s » est à la fois l'avant et l'après, l'*alpha* et l'*oméga*, l'origine et le terme de cette création qui est sa propre créature. Nous nous écartons ainsi de la

lecture faite par Lois A. Cuddy, qui soutient l'idée que le conte « Rappaccini's Daughter » n'est réellement pas au sujet de Beatrice, mais bien une histoire évoluant autour du personnage masculin, Giovanni, par qui l'expérience physique, sensuelle, sensorielle nous est donnée à voir :

Obviously, this story is not about Beatrice, as the title ironically implies, but about Giovanni and his failure to pass the test. In this story of initiation, not unlike many of Hawthorne's tales and novels, the protagonist is given the opportunity for experience and knowledge, and his choices and responses become the measure of the man. Like so many women in classical tragedy, Beatrice is used as the instrument of Giovanni's fate as she exposes his flaws and leaves him without hope for emotional and spiritual rebirth.⁴⁹⁷

Si nous partageons l'idée d'une lecture ironique, pour nous, elle se situe davantage au niveau diégétique en ce sens que la tragédie qui attend Beatrice est bel et bien située dans ce titre possessif, dont Beatrice, tout semble le montrer dès l'abord, ne pourra se défaire. Elle restera à jamais la fille de Rappaccini, et cela signifie être pour toujours l'objet de prédilection pour ses expériences scientifiques mégalomaniaques.

Le génitif peut aussi, dans d'autres cas, être le lieu de la réflexion sur le genre qu'entame Nathaniel Hawthorne dans son œuvre. Ainsi, « Lady Eleanore's Mantle », dont le titre, loin de dissimuler la figure féminine aux dimensions sur-humaines, voire sur-féminines, offre au contraire une place privilégiée à son héroïne masculinisée⁴⁹⁸, met également en jeu un « 's » qui remplit les multiples fonctions que Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden attribuent au costume :

Devenue « territoire de l'historien », mais aussi de bien d'autres sciences humaines, histoire de l'art, anthropologie, sociologie, psychologie, philosophie et linguistique, le costume trouve donc tout naturellement sa place dans une réflexion sur le genre.⁴⁹⁹

Le manteau est cet article vestimentaire, avatar titulaire qui anticipe en même temps qu'il concrétise la problématique générique. Plus que le genre, c'est la sexualité, voire l'érotisme, de la jeune femme qui transparaît au travers du manteau et, partant, du titre qui

⁴⁹⁷ Cuddy : 49 (nous soulignons)

⁴⁹⁸ La position prominente de Lady Eleanore dans le titre du conte peut également être considérée comme le pendant paratextuel de sa masculinisation sexuelle : tout comme elle occupait la place normalement attribuée à l'élément mâle dans le domaine de la sexualité, elle occupe également la même position de supériorité dans le domaine de la (para)textualité.

⁴⁹⁹ Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, « Genre, normes et langages du costume », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* 36 (2012) : 8

expose, tout en le dissimulant, le corps de celle qui devait provoquer l'épidémie pestilentielle. Le génitif, en dernier lieu, dirige le regard extérieur vers ce *locus* gangréneux, car comme le souligne Roland Barthes, « ce n'est donc pas seulement le vêtement, mais la façon dont il est porté et regardé qui importe⁵⁰⁰ ».

Pour certains des contes de notre corpus, le titre choisi par Hawthorne reflète l'importance symbolique qu'il accorde à un objet en particulier, porteur du discours social et moral de l'écrivain. Le cas de « The Birthmark » est ainsi différent de, disons, celui de « Rappaccini's Daughter » ou « Young Goodman Brown », ou encore « The New Adam and Eve ». Il n'est nulle mention de genre sexué, ni de relation sociale, mais d'une discrimination d'un détail esthétique qui va *informer* tout le texte du conte. Ainsi, Hawthorne fait le choix délibéré d'intituler l'histoire de Georgiana d'après ce par quoi elle est définie par son mari. Dès le départ, la figure féminine, éponyme par procuration si nous pouvons dire ainsi, vit ainsi : par procuration, à travers son époux, unique et ultime centre de révolution existentielle, mais également par un truchement métonymique qui réduit Georgiana à la tache tout en étant le moyen par lequel l'instance narrative-auctoriale s'y réfère. Pour saisir toute l'ampleur de ce processus de dépossession, l'étude du paragraphe liminaire, associé au titre fédérateur, permet d'en déceler les origines :

In the latter part of the last century there lived a man of science, an eminent proficient in every branch of natural philosophy, who not long before our story opens had made experience of a spiritual affinity more attractive than any chemical one. He had left his laboratory to the care of an assistant, cleared his fine countenance from the furnace smoke, washed the stain of acids from his fingers, and persuaded a beautiful woman to become his wife. [Birthmark ; 1987 ; 118]

Il faut remarquer la façon dont le narrateur introduit une marque qui a l'air de s'imposer comme une évidence dès l'abord prétextuel de la nouvelle. Le paragraphe liminaire est une sorte d'aparté extradiégétique dont le but est de, si l'on peut dire, planter le décor – contexte temporel (*in the latter part of the last century*), spatial (*his laboratory*), idéologique/scientifique (*in every branch of natural philosophy*) et social, à travers la mention de son mariage avec Georgiana. Étrangement, ce paragraphe ne mentionne nullement l'existence de la tache éponyme. Tout se passait comme si cette dernière ne figurait pas parmi les priorités diégétiques de l'instance narrative. En revanche, il insiste étrangement sur la

⁵⁰⁰ Paraphrasé dans Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden : 13

potentielle concurrence que sont amenées à se livrer la science d'un côté, et la femme, de l'autre :

He [Aylmer] had devoted himself, however, too unreservedly to scientific studies ever to be weaned from them by any second passion. His love for his young wife might prove the stronger of the two; but it could only be by intertwining itself with his love of science and uniting the strength of the latter to his own. [Birthmark ; 1987 ; 118]

L'amour de chacun est primordial pour l'homme qui se dispute l'hégémonie de l'un ou de l'autre. Dans ces quelques lignes semble se loger le cœur du problème. Ce n'est pas tant la marque de naissance qui est problématique – ce qui tend à expliquer le silence du narrateur à ce sujet – que l'attitude égoïste et égocentrique (*devoted himself [...] too unreservedly*) d'Aylmer qui, partant, constitue le centre de gravité diégétique. Tout ce qui se déroule à partir de *son* point mégalomane (*to his own*) découlera de *son* addiction (*ever to be weaned from them*) incontrôlable qui pourrait (*might*) finalement prendre le pas sur *son* autre passion, *sa* femme. Le modal *might*, sous son aspect de positivité, recèle une potentialité de négativité égale, voire supérieure, à la polarité positive. Car, si l'amour pour sa jeune femme pouvait se révéler le plus fort des deux [passions], il se pourrait tout aussi bien qu'il ne le soit pas. La négation sous-jacente (*might* implique nécessairement un *could not*) est à l'image de la nature indélébile de Georgiana qu'Aylmer tente de négativer en éradiquant le signe superficiel. Tout se passe comme si la morale de l'histoire se logeait indirectement dans la fin du paragraphe liminaire. Ce qui importe pour Aylmer – la marque de naissance – n'est pas ce qui intéresse le narrateur en premier plan – les conséquences désastreuses (potentiellement) de la mégalomanie scientifique d'Aylmer.

Revenons sur une remarque que Aylmer adresse à son épouse très tôt dans la diégèse et qui explique la formulation du titre : « “Georgiana,” said he, “has it never occurred to you that the mark upon your cheek might be removed?” » [Birthmark ; 1987 ; 119]. Nonobstant la question de la subjectivité, la remarque d'Aylmer nous intéresse ici pour sa qualité doublement anaphorique et cataphorique. Doublement car la dimension temporelle induit en quelque sorte l'autre anaphore, doublement contextuelle : « the mark upon your cheek ». Deux possibilités de glose qui, néanmoins, ne s'excluent pas. Soit l'article défini *the* a une valeur cataphorique, et le complément prépositionnel postposé « upon your cheek », complément syntagmatique nominal à valeur adverbiale, est la motivation circonstancielle, textuelle, de ce renvoi prospectif. Soit, c'est l'ensemble « the mark upon your cheek » qui

fonctionne comme un syntagme à valeur anaphorique, pré(sup)posant l'existence de la tache, d'où l'emploi de l'adverbe temporel négativant « never » qui ouvre, malgré sa forme négative, le parcours des occurrences relatives aux pensées de Georgiana au sujet de sa tache. Cette double interprétation ne nous semble pas contradictoire, d'autant que tout paraît se mêler, s'entremêler (*intermingling*) dans l'esprit d'Aylmer pour qui, au final, la dimension temporelle reste secondaire.

Nous pouvons remarquer que le titre hawthornien est aussi le lieu de prédilection du creux deleuzien, et l'exemple des titres alternatifs⁵⁰¹ possibles nous le démontre. Ainsi, « Rappaccini's Daughter » aurait pu s'intituler « The Garden of Rappaccini », ou même « The Magnificent Shrub ». Certains des titres cachent en surface ce que le récit souhaite déceler, déterrer des profondeurs obscures d'un symbolisme nominatif, voire déterritorialiser du terrain clos qu'est la pensée de l'*ego* masculin. Le titre « The Birthmark », où la référence cataphorique joue là peut-être le même rôle de détermination référentielle que le génitif de titres comme « Rappaccini's Daughter », « Lady Eleanore's Mantle », ou « The Lily's Quest », sous-tend un support, humain en toute logique (*birth*) qui se trouve relégué au second plan. Le titre, à l'instar de son référent diégétique, c'est-à-dire la tache (ou la marque) de naissance, dissimule, occulte celle qui en est affublée, à savoir Georgiana. « The Birthmark » aurait ainsi pu s'intituler « Georgiana's Hand », où l'ironie et l'humour sarcastiques de l'écrivain titilleraient et piqueraient à vif la curiosité d'un lecteur décontenancé. Le titre « The Birthmark » semble ainsi rejouer l'obsession d'Aylmer selon laquelle la tache de naissance est équivalente de Georgiana. L'existence de la figure féminine est littéralement éradiquée de la surface du paratexte, comme Aylmer souhaite effacer la tache de la surface du corps de son épouse, et, en dernier lieu, tout comme Hawthorne qui, à la fin du conte, va extraire la vie de Georgiana de son texte.

« Lady Eleanore's Mantle » ressemble aux contes qui contiennent dans leurs titres la mention d'un objet-clé. L'approche du personnage de Lady Eleanore, quant à lui, est inextricablement conditionnée par le symbolisme véhiculé par la peste qui semble, en réalité, n'être qu'une représentation (symbolique) de l'héroïne, une sorte de déshumanisation de la figure féminine titulaire. Au point que le conte aurait pu s'intituler « The Pestilence » ou, pourquoi pas, « The Pestilential Mantle » ou même « The Mantle of the Pestilence », voire encore « The Mantle of the Red Death », allusion à la nouvelle d'Edgar Allan Poe « The

⁵⁰¹ Ces titres alternatifs sont ceux que nous proposons en substitution aux actuels titres.

Masque of the Red Death », où la qualification directe de l'objet soulignerait davantage (mais moins subtilement) le lien infernal qui unit les trois entités que sont Lady Eleanore Rochcliffe, le manteau et la p/Pestilence.

Les éléments – de nature nominative, vestimentaire, corporelle, sociale – contenus dans les titres des contes et nouvelles de Nathaniel Hawthorne seraient le signe d'un écart de « normes », d'une « transgression », entre le visible et l'invisible des portraits de femme que l'auteur y peint. Le titre est ainsi le lieu de cette frontière intangible, et le processus de littéralisation du figuré va pousser plus loin la réflexion sur le corps textuel de la femme.

La littéralisation du figuré : un féminicide au service du proto-féminisme

Some are like the little, delicate flowers which love to hide in the dripping mosses, by the sides of mountain torrents, or in the shade of tall trees. But others require an open field, a rich and loosened soil, or they never show their proper hues.

Fuller 49

La littéralisation du figuré, chez Hawthorne, permet l'élaboration de « lignes de fuite » qui lui permettent de définir « par le dehors » des « dimensions » ou qualités auxquelles il pourra adjoindre des significations supplémentaires sans que celles-ci ne viennent affecter celles qui préexistaient à leur découverte. Rappelons-nous ce passage déjà cité en introduction où Deleuze et Guattari décrivent la ligne de fuite comme étant la fusion complexe de multiplicités à la fois figées et non-figées⁵⁰². Le lien qui existe entre la dimension littérale et la dimension figurée du langage en général, et celles du langage hawthornien en particulier, est donc bien le lieu d'intersection où le multiple est à la fois fini et infini. Un lien étroit existant entre littéral et figuré parcourt toute la fiction de Hawthorne, un lien que Magnus Ullén résume parfaitement en une phrase :

⁵⁰² Cf. *supra* p. 11

*Almost without exception, Hawthorne's tales and romances portray the difficulties of retaining a notion of the ideal in the face of the real or, conversely, of affirming the ideal without violating the real.*⁵⁰³

Ainsi, l'idéal masculin se heurte à la réalité du féminin. Dans le but de préserver leur position de supériorité et ne pas être gênés par des conceptions du féminin qui pourraient ébranler les fondations générationnelles du pouvoir phallocratique, les héros, chez Hawthorne, vont privilégier une approche idéaliste, rejetant la réalité du féminin et la manipulant à leur guise. Ainsi, les héroïnes qui subissent cette définition s'intègrent dans la sphère traditionnelle de l'essentialisme féminin. Une déviation de l'axe du figuré entraînerait le personnage masculin sur un terrain inconnu où le littéral et le symbolique règnent en maîtres absolus. Hawthorne retourne à la lettre du féminin en la retournant par un procédé complexe de littéralisation du figuré. Ce dernier poursuit la réflexion sur la nature du féminin selon laquelle la femme peut se lire comme un signe ou un symbole. Pour illustrer notre propos introductif, nous pouvons prendre l'exemple d'Aylmer dont le tort sera de prendre au pied de la lettre la croyance hawthornienne que Henry G. Fairbanks résume ainsi : « For if evil was rooted tenaciously in the heart of man, Hawthorne did not regard it as *ineradicable* »⁵⁰⁴ ». Aylmer, en revanche, ne lira pas la lettre d'une autre croyance que Hawthorne exprime dans son conte intitulé « *Fancy's Show Box* » (publié en 1837 dans *The Token* et de nouveau la même année dans *Twice-Told Tales*) selon laquelle la culpabilité est « a stain upon the soul »⁵⁰⁵ et non pas, pour paraphraser le narrateur hawthornien, « a stain in the soul ». Nous remarquons ainsi que le héros interprète, à sa convenance, selon une grille de lecture littérale ou figurée : dans l'un ou l'autre de ces deux cas, la lecture faite aura pour motivation et objectif de réaffirmer le joug, réel celui-ci, du protagoniste masculin qui aura procédé à cette interprétation. La littéralisation du figuré, et son versant contraire, la figuralisation du littéral, sont donc les outils privilégiés du discours phallocrate que Hawthorne tente de démanteler pour faire ressortir la structure de manipulation du féminin.

La littéralisation du figuré est, pour Hawthorne, un outil de dénonciation de l'emprise que la société patriarcale exerce sans relâche sur la femme. Ainsi, la métaphore florale, motif

⁵⁰³ Magnus Ullén, « Reading with "The Eye of Faith" : The Structural Principles of Hawthorne's Romances », *Texas Studies in Literature and Language : a Journal of the Humanities* 48-1 (2006) : 6

⁵⁰⁴ Henry G. Fairbanks, « Sin, Free Will and "Pessimism" in Nathaniel Hawthorne », *PMLA* 71-5 (1956) : 979 (nous soulignons)

⁵⁰⁵ Nathaniel Hawthorne, « *Fancy's Show Box* », CE, IX : 220

récurrent chez Hawthorne pour désigner certaines de ses figures féminines, est la stylisation de la tragédie existentielle de la femme.

Le lien de fraternité féminine qui unit Beatrice à sa sœur végétale émane de son désir profond de forger une relation avec l'autre. Celui-ci, en l'absence d'autres humains, prend la forme des plantes et fleurs du jardin de son père. Alors que son aspiration à un rapport social équilibré s'accomplit avec la venue de Giovanni, le processus de personnification des fleurs par Beatrice cesse peu à peu, comme le remarque Thomas R. Mitchell :

*Before his coming [il parle de Giovanni], her need for human contact and dialogue had been expressed in her personification of the flowers as sister companions. Once Giovanni establishes a dialogue with her, her need for him is fulfilled in speech, not touch, and Giovanni's happiest moments are those in which he listens to her voice rather than to the interior voices which torment him with what he imagines he has seen and with what he desires and fears – her touch.*⁵⁰⁶

Giovanni observe dès le départ une ressemblance troublante entre Beatrice et l'arbuste magnifique, et la question du sens de la comparaison de l'humain vers le végétal, ou inversement – « Beatrice ressemble à la fleur », ou « la fleur ressemble à Beatrice » – doit être résolue pour éviter une déconstruction mortifère⁵⁰⁷ de la jeune femme :

Giovanni, closing the lattice, went to his couch and dreamed of a rich flower and beautiful girl. Flower and maiden were different, and yet the same, and fraught with some strange peril in either shape. [Rappaccini ; 1987 ; 191]

La syntaxe se joint à la phonétique pour magnifier l'assimilation identitaire. « Flower and maiden were different » : Giovanni tente difficilement de se convaincre de cette vérité qui relève de la nature pure, non modifiée par l'homme. Une fleur est une fleur, une jeune fille est une jeune fille, les lois de la nature devraient être d'une limpidité et d'une transparence évidentes. L'utilisation de la coordination syntagmatique, ainsi que celle de la détermination nominale et adjectivale, brouillent les frontières respectives de la nature humaine et de la nature végétale que possèdent Beatrice d'une part, et les fleurs d'autre part. Les syntagmes « rich flower » et « beautiful girl » sont reliés par le coordonnant « and », et partagent le

⁵⁰⁶ Thomas R. Mitchell, in John L. Idol Jr. et Melinda M. Ponder (eds.), *Hawthorne and Women : Engendering and Expanding the Hawthorne Tradition* (Amherst : University of Massachusetts Press, 1999) 86

⁵⁰⁷ Si Beatrice est, selon Giovanni, déterritorialisée, elle l'est avant tout parce qu'elle ne remplit pas, ou plus, les conditions requises pour demeurer un être humain à proprement parler. Ainsi, si devenir il y a dans l'optique du héros, il s'agit avant tout d'un devenir à réaliser sur le mode de la négation, soit un non-devenir-femme. D'où le caractère mortifère de la déconstruction mentale opérée par Giovanni.

même déterminant indéfini « a », qui assume donc une double distribution déterminative. Tout se passait comme si fleur et fille, végétal et humain, étaient entremêlé(e)s, « entangled » pour reprendre un terme favori de Nathaniel Hawthorne⁵⁰⁸ et ne faisaient qu'un tant les propriétés et qualités de l'une ressemblent étrangement à celles de l'autre. Fleur et jeune fille sont toutes deux prises dans un enchevêtrement perpétuel de devenirs, le « devenir-femme » de la fleur, et le « devenir-fleur » de Beatrice se produisent selon le processus décrit par Deleuze et Guatarri :

*En même temps, il s'agit de tout autre chose : plus du tout imitation, mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin. Il n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun qui ne peut plus être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant.*⁵⁰⁹

« Flower and maiden were different » : pourquoi avoir choisi de ne pas répéter l'article indéfini si la possibilité d'une identité essentielle n'était pas totalement exclue du champ interprétatif ? Ce n'est pas qu'un souci esthétique qui pousse Hawthorne à faire l'économie de l'outil grammatical. L'écrivain y a de nouveau recours dans la phrase suivante où l'article indéfini s'éclipse pour laisser sa place à un article zéro qui a tôt fait d'ériger fleur et jeune fille en entités conceptuelles, qui se fondent davantage dans l'atmosphère onirique « créée » par un Giovanni aux sens et à l'esprit irréversiblement émoussés. Giovanni tente néanmoins de réintroduire chacune de ces figures dans sa sphère respective – humaine pour Beatrice et végétale pour l'arbuste – mais le doute persiste. « Flower and maiden were different » : le retournement de perception, qui, paradoxalement, n'implique pas une annihilation de la construction première, est concrétisé par la combinaison d'une syntaxe coordinative et concessive qui inclut formellement les deux perspectives envisagées. C'est une véritable unité duelle qui caractérise Beatrice : c'est une fille et une plante florale. Cela expliquerait l'adjonction d'un « yet » concessif au « and » additif dans cette partie d'énoncé où le même côtoie étroitement l'autre au point de se confondre, de s'y fondre même. « Flower and maiden

⁵⁰⁸ Nous le retrouvons par exemple dans l'expression « the entanglement of Hannah's hair in a bough » dans la nouvelle « The Great Carbuncle » [Carbuncle ; CE, IX ; 159]. Samuel Coale a, à ce propos, intitulé son récent ouvrage *The Entanglement of Nathaniel Hawthorne : Haunted Minds and Ambiguous Approaches*, paru en 2011.

⁵⁰⁹ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 17. Cf. également Deleuze, *Kafka* 25-26

were different, and yet the same » : la virgule incarne l'articulation cruciale de la déterritorialisation-reterritorialisante de Beatrice et de la fleur, un double processus qui fausse tout le raisonnement biaisé de Giovanni. En effet, c'est la virgule qui marque syntaxiquement un temps d'arrêt nécessaire dans la construction intellectuelle et langagière des étapes du raisonnement ; c'est la virgule donc qui marque une pause qui concrétise la fluctuation de la construction féminine de Beatrice. La virgule est le signe qu'un seuil est sur le point d'être franchi :

[l]es signes ne sont pas signes de quelque chose, ils sont signes de déterritorialisation et de reterritorialisation, ils marquent un certain seuil franchi dans ces mouvements, et c'est en ce sens qu'ils doivent être conservés (nous l'avons vu même pour les « signes » animaux).⁵¹⁰

Beatrice est successivement déterritorisée (elle n'est pas, ou plutôt n'est plus une jeune fille) et reterritorisée (elle devient une fleur), pour finalement subir une nouvelle territorialisation (elle est fille et fleur). Nous allons retrouver ce double processus de déterritorialisation-reterritorialisation chez Lili Fay, l'héroïne de « The Lily's Quest ».

Lili Fay se vêt d'un habit de séraphin pour accomplir sa destinée, inextricablement liée à celle de son partenaire masculin qui en a écrit les principales lignes de conduite. « Lili Fay » combine ainsi les deux enveloppes existentielles de cet être éthéré romantique : d'un côté se trouve la femme, de l'autre la fée, version populaire, voire païenne de l'ange chrétien. Nous n'aurions pas été étonnée si Hawthorne avait décidé de nommer son personnage « Lili Angele ». Ce patronyme incarne paradoxalement la désincarnation essentielle qui sous-tend la nature céleste de Lily. Mais Hawthorne accomplit un autre tour de main stylistique dans la construction de son personnage. Car à cette désincarnation suit un autre mouvement de matérialisation qui, loin de contredire ou annuler le premier, tend à renforcer l'idée de l'existence transcendante de Lili Fay. Le prénom « Lili » est modifié par un surnom significatif, quasiment dénotatif. Adam Forrester, son compagnon, dont l'étiquette patronymique est tout aussi significative, prend en main la prérogative de dénomination qui revenait à son ancêtre biblique, et attribue à son épouse un surnom dont la portée ironique est loin d'être mesurée par le héros :

They were themselves a fair and happy spectacle, fit priest and priestess for such a shrine; although, making poetry of the pretty name of Lili, Adam

⁵¹⁰ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 87

Forrester was wont to call her LILY, because her form was as fragile and her cheek almost as pale. [Lily Quest ; CE, IX ; 442 ; nous soulignons]

Adam est décrit comme un personnage romantique qui ne semble pas se lasser de tirer son inspiration de celle qui forme avec lui « the circle of their familiar friends » [Lily Quest ; CE, IX ; 442]. Lilius Fay est la figure de la muse, cette autre fée qui, comme par magie, envahit de tout son être le cœur et l'esprit du poète, touché par une grâce transcendante qui le transporte vers d'autres sphères, où vie et poésie riment avec harmonie. Pourtant, Adam, non content de son élan poétique, entame une marche en arrière qui va les entraîner, lui et son lys, tout droit dans la sphère de la réalité. Le narrateur prend bien soin de signifier un décalage quasi-mortifère entre, d'une part, les dons et goûts poétiques d'Adam et, d'autre part, ce qui apparaît tacitement comme une retombée dans la littéralité sèche et prosaïque. Le surnom de « Lily », aux consonances pourtant romantiques, presque wordsworthiennes, est aussi une référence à un être, certes beau, mais éphémère qui ne laisse pas d'inquiéter le lecteur sur le devenir de la femme ainsi nommée. La comparaison indirecte au lys végétal (*lily*) – indirecte car le comparant (la plante en question) est désignée par une ellipse – tend à renforcer la fragilité du personnage féminin (*Lily*). En effet, cette comparaison *in absentia* ne fait que confirmer la fin de Lily, amenée à disparaître du champ de l'existence tout comme son homologue a disparu du champ textuel.

Le narrateur semble presque reprocher à Adam sa déviation prosaïque, lui qui emprunte les chemins plus originaux de la poésie. Ce qui pourrait être interprété comme un acte romantique – l'assimilation de l'être aimé à une fleur – devient, chez Hawthorne, un acte annihilateur. Adam scelle lui-même le sort de sa bien-aimée. Son acte dénomiatif semble se doter d'une performativité funeste qui annonce, au sens fort du terme, sa mort. Fort de son attachement à une tradition romantique faite de clichés du féminin qui reflètent la supériorité masculine, Adam nomme son épouse d'après une fleur dont les caractéristiques premières sont la fragilité et la pâleur *parce que* Lilius partage ces propriétés avec sa sœur végétale, tout comme Giovanni avait été perturbé par la ressemblance de Beatrice avec les fleurs du jardin de Rappaccini. Or, Adam semble commettre ce qui, pour Hawthorne, est une faute impardonnable, l'objectification, aussi romantique soit-elle, de la femme. Il semble ne pas approuver cette coutume, cette envolée romantico-symbolique, lui qui avait pourtant donné le doux surnom de « my Dove » à celle qui devait devenir sa femme, Sophia Peabody.

La littéralisation engagée par Adam Forrester subit un renforcement lorsque « Lily », la femme, accompagnée de son mari, et de leur compagnon de mauvais augure, croise la route

de « lily », la fleur : « Happening to cast their eyes on the ground, they smiled yet with a sense of wonder, to see that *a pale lily* was growing at their feet » [Lily Quest ; CE, IX ; 447 ; nous soulignons].

Ici Lili Fay est un être humain déshumanisé par une image florale qui, elle, devient concrète, littérale en prenant les formes de cette autre fleur humaine, tout aussi pâle et fragile, qui, d'un coup de plume génial de l'auteur, se double d'une couche symbolique alliant littéral et figuré. C'est précisément à ce carrefour de chemins convergents qu'intervient la figure qui permet la circulation herméneutique à double sens, ou, l'allégorie. Le passage qui suit contient, en son milieu, les germes de la matérialisation du symbole littéraire :

With his farewell glance, a shadow had fallen over the portal, and Lili was invisible. His foreboding spirit deemed it an omen, at the time; and so it proved; for the sweet earthly form, by which the Lily had been manifested to the world, was found lifeless, the next morning, in the Temple, with her head resting on her arms, which were folded upon the slab of dark-veined marble. The chill winds of the Earth had long since breathed a blight into this beautiful flower, so that a loving hand had now transplanted it, to blossom brightly in the garden of Paradise. [Lily Quest ; CE, IX ; 448-449 ; nous soulignons]

Tout comme Lady Eleanore devient la peste par un procédé où l'article définit *the* attaché au nom de l'héroïne personnifie la peste et déshumanise la figure féminine, ici, Lili devient littéralement « the Lily », le lys, à la fois humain et floral, et vice versa. Le lys devient Lili, « this beautiful flower » prête à « blossom brightly in the garden of Paradise ». La métaphore de la transplantation signifie bien le mouvement de déplacement de la figure féminine d'une sphère d'existence régie par l'hégémonie masculine vers un univers exempt de toute emprise exogène. Elle ne pourra survivre et prospérer que dans un environnement prompt au développement personnel et intérieur. La métaphore de la transplantation se prête admirablement bien au concept deleuzien de territorialité : ainsi ce pèlerinage ressemble au trajet deleuzien, qui est la forme privilégiée du processus de reterritorialisation. Lili la femme entame son devenir-fleur, alors que le lys qui pousse à leurs pieds entre dans un devenir-femme : les deux devenirs vont finir par se croiser pour finalement se confondre en un devenir-ange qui syncretise les qualités des deux devenirs. Lili, après avoir subi une première déterritorialisation en étant transportée d'une sphère supérieure vers ce monde ici-bas, va mettre à profit sa situation pour se reterritorialiser et s'adapter à sa nouvelle identité de femme. Celle-ci s'avère en réalité tout aussi éphémère que l'éclat de la plus belle fleur : c'est pourquoi, cette reterritorialisation ne se révèle être qu'une nouvelle étape dans la véritable

reterritorialisation (le devenir-ange) de Liliás. Devenir-femme→ devenir-fleur→ devenir-ange : voici le parcours, le tracé de la destinée que poursuit la figure féminine. Dans le cas de Rose Grafton, son devenir-fleur est en réalité contrarié dès le départ, et la remarque du narrateur en dit long sur la véritable transformation du bouton de rose :

So now the Rosebud was the Widow Toothaker. Her troubles had come early, and, tedious as they seemed, had passed before all her bloom was fled. She was still fair enough to captivate a bachelor, or, with a widow's cheerful gravity, she might have won a widower, stealing into his heart in the very guise of his dead wife. But the Widow Toothaker had no such projects. [Rosebud ; 1982 ; 505]

Ainsi, si un devenir-fleur, et par là, un devenir-femme, étaient encore possibles du fait de son jeune âge, Rose préfère demeurer la veuve Toothaker : même la personnification du bouton de rose, « *the Rosebud* », ne suffit pas à entamer un processus de transformation libératrice, et le cœur de Rose Grafton s'attache à son premier époux « *with a constancy which changed its very nature, and made her love him for his infirmities, and infirmity for his sake* » [Rosebud ; 1982 ; 505]. Pour Rose, son existence, se résume au soin perpétuel qu'elle confère aux malades et mourants, faisant ainsi de sa destinée arbitraire un choix de vie assumé et intériorisé.

Ainsi, nous pouvons lire, à travers la défense féministe du droit à l'existence de la femme, une autre réécriture, celle de la Destinée Manifeste de l'Amérique. Le peuple puritain ressemble à ce lys fragile et pâle, et même à ce bouton de rose, qui doivent s'exiler et être replantés sur une terre fertile à l'éclosion d'une foi épurée : « *In some happier clime, the Rosebud may revive again with all the dew-drops in its bosom* » [Rosebud ; 1982 ; 507]. Le déracinement traumatisant que la séparation d'avec la nation/plante-mère implique est un passage obligé pour parvenir au territoire d'indépendance. L'expérience des Puritains est revendicatrice de celle des Israélites qui se dirigèrent vers une autre terre de libération, biblique, cette Terre Promise où coulent le lait et le miel :

*"So I said, I will bring you up out of the affliction of Egypt to the land of the Canaanite and the Hittite and the Amorite and the Perizzite and the Hivite and the Jebusite, to a land flowing with milk and honey."*⁵¹¹

Hawthorne réintègre la femme dans ces deux schémas de libération, et l'allégorie biblique permet de conférer à sa réécriture féminine des mythes fondateurs une qualité de

respectabilité et une force symbolique indéniable. Ainsi, Hawthorne ironise et dramatise la faculté adamique de donner un sens à un être, animé ou inanimé, en le nommant. La fin tragique de Liliash montre que le pouvoir nominatif masculin est délétère lorsqu'il s'agit d'écrire d'avance le destin de la femme. Adam Forrester ne fait pas don de la vie à Liliash, mais de la mort. Son pouvoir de désignation se retourne contre lui, et il doit accepter les conséquences de son acte langagier, qui avait pour but d'exercer un contrôle irrépressible et incontestable sur l'existence de sa compagne. La liberté qui aurait dû être la récompense finale pour ce couple en quête de leur promesse de bonheur terrestre s'avère être la mort pour la figure féminine.

Tant que le système social observera la tradition patriarcale de soumission de la femme aux figures du père, du mari, du frère et des dirigeants (religieux et/ou politiques), il n'y aura pas véritablement de liberté totale, et le lait et le miel ne couleront que pour les hommes. La femme est condamnée à n'être qu'une plante ou une fleur qui sera arrachée et transplantée à la guise de ces derniers. La femme est, en d'autres termes, condamnée à n'être qu'une mineure soumise à la tyrannie de la majorité masculine.

⁵¹¹ *KJV*, Exodus 3:17, « OT » 68

Partie troisième.

Les figures féminines hawthorniennes : l'affirmation d'une minorité américaine

So Eve comes to the table and receives a red-cheeked apple from her husband's hand in requital of her predecessor's fatal gift to our common grand-father. She eats it without sin, and, let us hope, with no disastrous consequences to her future progeny. They make a plentiful, yet temperate, meal of fruit, which, though not gathered in paradise, is legitimately derived from the seeds that were planted there.

Nathaniel Hawthorne, « The New Adam and Eve », 1982 : 756

Quand la langue se creuse en tournant dans la langue, la langue accomplit sa mission, le Signe montre la Chose, et effectue la énième puissance du langage, car « aucune chose ne soit, là où le mot faillit ».

Deleuze, Critique 125

Introduction

Deleuze et Guatarri ont défini le terme de « minorité » dans *Mille plateaux*, comme une entité d'individus dont la position d'infériorité va permettre une reterritorialisation, celle qui suit la déterritorialisation due au processus ou au devenir-minoritaire de la femme⁵¹². Ce terme s'applique également à Hawthorne lui-même qui, dans l'incipit de la nouvelle « Rappaccini's Daughter », adopte l'une de ses *personae*, ces masques fictionnels qu'il aimait à revêtir pour jeter un œil critique sur sa propre carrière d'écrivain ainsi que sur la matière métafictionnelle de ses œuvres. D'une certaine manière, ce masque est une matérialisation de son devenir-minoritaire : Hawthorne fait de M. de l'Aubépine (et inversement, M. de l'Aubépine fait de Hawthorne) un « “homme” qui est le sujet d'un devenir [devenir-auteur ?] : mais il n'est un tel sujet qu'en entrant dans un devenir-minoritaire qui l'arrache à son identité majeure⁵¹³ ». En se minorisant par l'intermédiaire de sa *persona*, Hawthorne met en marche la machine de son propre devenir-femme. Ici le mineur se matérialise véritablement par le recours à une langue mineure, à cette langue étrangère qu'est le français pour traduire, non sans humour, son patronyme.

Nous retrouvons un autre exemple de cette *impersonation* dans le conte « The Devil in Manuscript », publié pourtant assez tôt en 1835, dans le numéro du mois de novembre de la revue *New England Magazine*, et publié de nouveau en 1852 dans le recueil *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales*. Hawthorne y met en scène Oberon qui, mécontent de son œuvre, procède à un autodafé d'un nombre assez conséquent de contes et nouvelles qui ne verront jamais le jour. Oberon ressemble ainsi énormément à ce jeune Hawthorne qui, honteux de son premier roman de jeunesse, *Fanshawe*, n'hésitera pas à réclamer la restitution à l'éditeur de toutes les copies qui ont eu le malheur de sortir de presse et de circuler dans le public. Il enjoindra même ses proches à brûler leurs copies personnelles. Ce feu symbolique, qui rappelle l'autodafé impressionnant de la nouvelle « Earth's Holocaust » (publiée en mai 1844 dans *Graham's Magazine*, puis de nouveau en mai 1846 dans *Mosses from an Old Manse*), a pour but d'annihiler l'existence d'un objet dont on souhaite ne jamais reconnaître la réalité. Ainsi, Hawthorne, en accomplissant un autodafé cathartique fictionnel, accomplit également

⁵¹² Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 356-357

⁵¹³ Deleuze et Guatarri 356-357

son devenir-minoritaire, le revendique et le transcende pour parvenir à un état supérieur, celui de minoritaire-devenant-majeur.

L'élan destructeur, même auto-destructeur, cohabite avec une autre propension, celle de l'auto-dérision. Ainsi, l'incipit de « Rappaccini's Daughter » met en scène, non pas Oberon, mais M. de l'Aubépine, cet *alter ego* à l'origine française :

As a writer, he [M. de l'Aubépine] seems to occupy an unfortunate position between the Transcendentalists (who, under one name or another, have their share in all the current literature of the world) and the great body of pen-and-ink men who address the intellect and sympathies of the multitude. [Rappaccini ; 1987 ; 186 ; nous soulignons]

Ainsi, M. de l'Aubépine s'auto-désigne comme le porte-parole des « multitudes » dont l'existence constitue l'objet principal des considérations de l'auteur. La femme en fait décemment partie, et la fiction de Hawthorne se donnera pour objectif d'« adresser » et de redresser les torts faits à une classe que, toujours selon Deleuze et Guatarri, nous pouvons qualifier de « mineure ». Et c'est bien dans ce contexte minoritaire qu'il sera possible de parler de « micro-politique active » féministe à l'endroit de la vision hawthornienne. Deleuze et Guatarri remarquent bien ce lien étroit entre le politique et le minoritaire (et le mineur) :

Devenir-minoritaire est une affaire politique, et fait appel à tout un travail de puissance, à une micro-politique active. C'est le contraire de la macro-politique, et même de l'Histoire, où il s'agit plutôt de savoir comment l'on va conquérir ou obtenir une majorité.⁵¹⁴

Hawthorne concilie micro-politique minoritaire et macro-politique majoritaire : celle-ci alimente celle-là, elle en est le prétexte, le contexte de développement. Sans macro-majoritaire, il ne peut y avoir de micro-minoritaire.

La volonté de donner aux femmes voix au chapitre se décline de plusieurs façons. La première, que nous traiterons en premier, relève d'une démarche de réécriture du mythe fondateur de la Genèse, qui sert, pour l'auteur, à la fois de métaphore de la naissance de la nation américaine, et, en même temps, de tribune contestataire contre l'injustice morale et sociale faite à la femme. La femme, c'est l'Amérique, et l'expérience féminine s'inscrit dans une autre expérience, celle de l'écrivain américain qui, selon Deleuze, « est inséparable de l'expérience américaine, même quand il ne parle pas de l'Amérique⁵¹⁵ ». La femme en permet

⁵¹⁴ Deleuze et Guatarri 357

⁵¹⁵ Deleuze, *Critique* 76

véritablement la renaissance. Avec Hawthorne, ce terme prend toute sa signification dans la mesure où nous pouvons dire que la femme, et plus précisément, le traitement qu'en fait l'auteur, contribue à régénérer une Histoire américaine qui avait tout fait de plonger la femme dans une obscurité inquiétante. La citation que nous avons choisie de placer en exergue de la présente partie est une illustration parmi d'autres de la réhabilitation de cet être accusé d'avoir provoqué la perte du Paradis. Ici⁵¹⁶, c'est Adam, et non pas Ève, qui donne la pomme à la couleur rouge étincelante à sa compagne, et c'est sans intention pécheresse que la nouvelle Ève accepte de la manger. Le commentaire ironique du narrateur qui s'en suit – « and, let us hope, with no disastrous consequences to her future progeny » – vient renforcer la dynamique de la révolution de Hawthorne.

Ensuite, nous verrons que Hawthorne, en donnant à la femme une tribune où elle peut s'exprimer, a également recours à l'allégorie comme genre littéraire de prédilection pour laisser entrevoir une alternative concevable à l'univers puritain de répression féminine. Ainsi, certains contes donnent à lire une vision moderne du rôle de la femme au sein de la société, et non plus dans le cadre restreint de la sphère privée. Le détour par la psychanalyse nous aura auparavant fourni les clés pour comprendre, ou, du moins, tenter d'appréhender, d'une part, les constructions du féminin des héros, et, de l'autre, et en creux, celle de Hawthorne à proprement parler. Ces définitions nous permettront d'amorcer ce que nous considérons comme étant le « devenir-femme » de l'œuvre hawthornienne. Chez Hawthorne, la femme s'exprime au travers d'une voix qui se veut volontairement conforme à la *doxa* puritaine. C'est entre les lignes, au-delà de ce qui est dit, ou non dit, que se cache la revendication silencieuse de Hawthorne : la femme, malgré son statut peu avantageux de minorité politique, sociale, morale et religieuse, a droit à l'existence, à l'affirmation de son identité. Et pour reconnaître ce droit, Hawthorne « n'[a] d'autre choix que de devenir-[femme], pour ne pas se retrouver⁵¹⁷ » dans l'habit du phallocrate puritain hypocrite qu'il condamne dans ses écrits.

Dès lors, nous assistons, avec Nathaniel Hawthorne, à l'élaboration d'une nouvelle conception du féminin qui prendra un sens politique fort, au point que nous pouvons dire que la fiction courte de l'auteur constitue à la fois le berceau et le tremplin de ce que nous appelons le proto-féminisme de Hawthorne.

Une précaution méthodologique s'impose néanmoins au seuil de cette ultime partie. En effet, les chapitres qui suivent s'attèlent à analyser les outils utilisés par l'écrivain pour mettre

⁵¹⁶ Cf. l'épigraphe citée *supra* p. 298

en œuvre son projet proto-féministe. L'allégorie est ainsi une étape dans la démonstration de l'existence d'un discours mineur du féminin dans la fiction courte. Aussi s'agira-t-il de montrer non pas tant l'épiphanie de la Nation en soi, que de démanteler les mécanismes de l'épiphanie de la renaissance féminine qui annonce, en creux, celle de l'Amérique.

⁵¹⁷ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 358

Chapitre premier.

Révision du mythe fondateur : le féminisme ambigu de Hawthorne

Happy influence of woman! Had he lingered there long enough to obtain a clew to its treasures,—as was not impossible, his intellect being of human structure, indeed, but with an untransmitted vigor and acuteness,—had he then and there become a student, the annalist of our poor world would soon have recorded the downfall of a second Adam.

Nathaniel Hawthorne, « The New Adam and Eve », 1982 : 761

Dans un curieux livre qui annonce la doctrine saint-simonienne Postel annonce la venue d'une nouvelle Ève, mère régénératrice du genre humain : il croit même l'avoir rencontrée ; elle est morte, et elle s'est peut-être réincarnée en lui.

Beauvoir, Deuxième sexe 1 179

Si Postel pense être cette nouvelle Ève faite homme, lui dérobant ainsi, sans le vouloir peut-être, la dimension de régénération que la femme aurait dû recevoir par son nouveau rôle, Hawthorne, lui, l'a aussi rencontrée, mais certainement pas sous ses traits propres. Si une personne de son entourage devait littéralement incarner la nouvelle Ève, c'est indubitablement son épouse Sophia Peabody Hawthorne, avec qui il reforme l'harmonie du couple édénique, comme il l'affirme à plusieurs reprises dans ses *Carnets américains*. Toutefois, il va également donner une forme fictionnelle à la figure de la femme régénératrice. C'est avec la nouvelle Ève que Hawthorne instaure les fondations de son système revendicateur d'une réhabilitation de la femme. Cette appellation, c'est bien sûr une référence directe au personnage féminin titulaire du conte « The New Adam and Eve » où la référence biblique s'impose à nous de façon plus qu'évidente. L'attribution de ce patronyme n'inaugure-t-elle pas, au contraire, un retour à la tradition puritaine qui attribue le péché originel à la femme ? Ou bien n'a-t-elle d'Ève que le nom ? De prime abord, nous sommes tentée de dire que l'adjectif « nouvelle » confère au personnage une toute « nouvelle » dimension, comme si l'ancienne Ève était régénérée et renaissait au travers d'une descendance qui effacerait, d'une certaine manière, les archives de l'Humanité entachées par la souillure du fruit interdit consommé. Au travers des protagonistes féminins des contes « The Lily's Quest », « The Threefold Destiny », « Egotism; or the Bosom Serpent », « The Great Carbuncle », et sans

oublier le conte « The New Adam and Eve », nous observerons les caractéristiques de ces figures qui, malgré tout, conservent certaines qualités négatives héritées de leur parente biblique. Avec elles, Hawthorne, sous couvert de retenir des bribes de la tradition phallocratique, les utilise pour mieux les subvertir. Néanmoins, nous pouvons dire que la permanence des clichés traditionalistes témoigne aussi de l'ambivalence de l'entreprise proto-féministe endossée par l'écrivain, comme si Hawthorne appréhendait une réception trop critique de ses écrits s'ils étaient trop imprégnés d'une parole révolutionnaire. La surveillance accrue de Rappaccini et la réaction de honte de Beatrice illustrent parfaitement la position de l'auteur :

Then, hiding her face, she fled from [Giovanni] and vanished beneath the sculptured portal. As Giovanni followed her with his eyes, he beheld the emaciated figure and pale intelligence of Dr. Rappaccini, who had been watching the scene, he knew not how long, within the shadow of the entrance.
[Rappaccini ; 1987 ; 200]

Rappaccini est la figure archaïque du patriarche détenteur de la liberté féminine : c'est lui, avec ses principes et dogmes despotiques, qui dirige l'existence de la femme qui devra alors se plier à c/ses décrets de vie, et se retenir d'enfreindre la loi paternelle, érigée en véritable Loi inviolable et inaliénable. La sexualité prégnante de la scène doit être résorbée par ce père qui, de son œil inquisiteur, est prêt à faire le procès de tout écart de conduite. La présence de Walter Gascoigne, le « near relative of Lilies Fay » [Lily Quest ; CE, IX ; 443], fait écho à celle de Rappaccini, et le souhait inavoué du jeune couple de ne pas être accompagné de cette figure paternelle et paternaliste en dit long sur la véritable nature de leur temple du bonheur :

[...] the lovers well knew who it was that followed, but wished from their hearts that he had been elsewhere, as being a companion so strangely unsuited to their joyous errand. [...]. What a contrast between the young pilgrims of bliss, and their unbidden associate! [Lily Quest ; CE, IX ; 443]

À plusieurs reprises, Gascoigne avorte le projet d'installation du jeune couple sur un lieu choisi à cause de « some legend of human wrong or suffering, so miserably sad, that his auditors could never afterwards connect the idea of joy with the place where it happened » [Lily Quest ; CE, IX ; 446]. Cette frustration de la joie ressentie par le couple peut être lue comme la frustration d'un désir sexuel qui est ravivé de plus belle à chaque étape de l'existence du couple. Gascoigne est la figure castratrice du puritanisme qui tente de

convaincre et persuader l'homme et la femme de la véritable nature de la sexualité : sous des aspects luisants, elle n'est que souffrance et tristesse, et mène finalement à la mort. La seule ombre portée sur le terrain d'élection suffit à refroidir l'excitation ressentie par Lili et Adam : « and the young man and the Lily deemed it almost enough to blight the spot, and desecrate it for their airy Temple, that his dismal figure had thrown its shadow there » [Lily Quest ; CE, IX ; 444].

Hawthorne est finalement plus proche de Beatrice qui, si elle s'insurge contre l'attitude libérale et désinvolte de Giovanni, n'en est pas moins coupable. Alors qu'elle accepte le bouquet que le jeune homme lui a lancé du haut de sa fenêtre, le narrateur commente le comportement peu conventionnel de la jeune fille :

She lifted the bouquet from the ground, and then, as if inwardly ashamed at having stepped aside from her maidenly reserve to respond to a stranger's greeting, passed swiftly homeward through the garden. But, few as the moments were, it seemed to Giovanni, when she was on the point of vanishing beneath the sculptured portal, that this beautiful bouquet was already beginning to wither in her grasp. [Rappaccini ; 1987 ; 195]

Le porche sculpté, qui réapparaît dans chacune de ces scènes, peut alors signifier le portail virtuel qui relie deux mondes, celui de la réalité et celui du fantasme, celui de la tradition puritaine qui enferme la femme, et celui du désir de la femme qui la libère, et lui fait découvrir des secrets jusqu'ici cachés.

Hawthorne, comme Beatrice, craignait une réprimande qui aurait bloqué la circulation de son œuvre, et une impossibilité de publication aurait tôt fait de nuire totalement à son projet de défense de la voix féminine. Celle-ci, pour être entendue, doit paradoxalement se faire discrète, du moins assez pour ne pas générer un effet pervers de bâillonnement. Hawthorne insère une dissonance vocalique entre les lignes du mythe qui est à l'origine de la soumission et de l'obéissance féminine, à savoir la Genèse.

L'intertexte biblique comme féminisation du mythe du féminin

The new Eve looks round with a sensation of doubt and distrust, such as a city dame, the daughter of numberless generations of citizens, might experience if suddenly

transported to the garden of Eden.
Nathaniel Hawthorne, « *The New Adam and Eve* », 1982 : 748

L'intertextualité est, dans l'économie littéraire développée par Gérard Genette, l'un des « cinq types de relations transtextuelles⁵¹⁸ », et participe donc à la « transcendance textuelle du texte [définie par lui-même] par “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes”⁵¹⁹ ». À proprement parler, un texte est dit intertextuel lorsqu'il établit une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁵²⁰ ». La « citation » et l'« allusion⁵²¹ » sont les deux formes que nous retrouvons chez Hawthorne concernant l'intertexte biblique que nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre. Voire, l'auteur salémitte a davantage recours à la « forme moins explicite et moins littérale⁵²² » qu'est la seconde pour entourer son propre texte d'une aura palpable mais présente. Nos efforts d'analyse se concentreront d'ailleurs sur les allusions bibliques dispersées dans les contes de Hawthorne.

LE MYTHE DE LA FEMME DECHUE A REVOQUER : LA NOUVELLE EVE OU L'ANTI-PURITANISME DE HAWTHORNE.

L'intertexte biblique semble être au service de la politique proto-féministe de Nathaniel Hawthorne. En effet, il a pu y trouver des modèles pérennes de soumission féminine, mais aussi de courage de la femme. Des personnages bibliques comme Susanna ou Judith sont en effet réputées pour leur exceptionnelle bravoure face aux despotes masculins qui ont tenté de violer leur intégrité et les priver de leur honneur de femme. Les héros ressemblent donc à leurs ancêtres bibliques, qui trouvent et retirent un malin plaisir à persécuter les femmes, qu'ils considèrent uniquement comme des objets à utiliser.

Beatrice a ainsi hérité de ce lourd fardeau de persécution, et, contrairement à Mrs Bullfrog qui trouve la force de se défendre, se retrouve piégée dans un cercle vicieux formé par Rappaccini, Baglioni et Giovanni. Tous trois la transforment en moyen pour parvenir à leurs fins. Conor Michael Walsh résume ainsi les points de convergence entre Susanna et Beatrice :

⁵¹⁸ Genette, *Palimpsestes* 8

⁵¹⁹ Genette 7

⁵²⁰ Genette 8

⁵²¹ Genette 8

⁵²² Genette 8

*Both Susannah and Beatrice are young and innocent women enjoying the assumed safety of their gardens when they are attacked by the false accusations of more powerful spying men. Their innocence is tainted by the sinful and wicked nature of their accusers but their innocence prevails through their insistence upon it. When given the option to relinquish their innocence, through "yielding" to either the lusts of the elders or the evil of the scientists, both women refuse.*⁵²³

Si Beatrice et Susanna souffrent, c'est avant tout parce qu'une tache vient souiller leur innocence sexuelle. Elles sont ironiquement victimes de leur propre volonté de *ne pas* céder aux avances de chacun des hommes lubriques. Car si Beatrice et Susanna sont « utilisées », elles le sont avant tout pour assouvir des désirs sexuels masculins exacerbés et exubérants. Leur détermination à résister aux assauts répétés de leurs assaillants leur vaut le dénigrement et la condamnation qu'elles subissent, victimes de leur victimisation. L'ironie a atteint un seuil critique, la tragédie également. Hawthorne semble vouloir confier la mission de revendication et de défense de l'innocence féminine à la première personne concernée, à savoir la femme elle-même. Si la femme cède, elle est condamnée ; si elle ne cède pas, elle l'est aussi. Le discours masculin abonde en contradictions irrésolubles, et le jugement masculin également. Sous la plume de Hawthorne, l'histoire de Susanna subit un revirement de situation capital pour notre interprétation. En effet, les deux patriarches, figures rappelant les deux voyeurs lubriques de l'histoire biblique originale, parviennent à leur fin : la mort de Beatrice, intervenue après la prise d'un poison que le Professeur Baglioni a lui-même donné à Giovanni pour résoudre la nocivité de la jeune fille. Le Daniel hawthornien ne fait pas honneur à son prédécesseur biblique, et c'est même lui qui est responsable de la fin tragique de la jeune femme. Il semblerait que la société patriarcale, chez Hawthorne, loin de vouloir défendre la vertu féminine, est plutôt prête à sacrifier des éléments de cette classe supposée déchue, aveugle à toute investigation. L'écrivain est véritablement soucieux de féminiser le texte biblique qui, pourtant, apporte une issue heureuse à la victime. Si l'écrivain choisit de ne pas sauver Beatrice, c'est parce qu'il sait que l'argument de sa mort pèsera lourd dans sa diatribe contre les actes perpétrés par les détenteurs de l'autorité. Le poison qui envahit le corps de Beatrice est donc bien celui de la pression sociale, morale et religieuse qu'inflige le système patriarcal aux femmes.

Dans notre corpus, quatre contes réitèrent l'histoire originelle telle que la revendiquaient les Puritains, et c'est avec ce pan biblique que la réécriture hawthornienne se

⁵²³ Walsh 150

fait davantage féminine et, par cette féminisation du texte original, féministe. Bien sûr, d'autres contes et nouvelles contiennent des motifs bibliques qui contribuent à la symbolisation féminine des textes. Cependant, nous ne pouvons pas dire que l'intégralité de ces contes tels que « The Minister's Black Veil », « Young Goodman Brown », « The Man of Adamant » ou encore « Lady Eleanore's Mantle » sont à proprement parler des réécritures bibliques. Ce procédé suppose, dans notre optique, la possibilité de comparer la diégèse dans sa totalité à l'histoire biblique de la Genèse. Ainsi, « The Great Carbuncle » (1837), « The Lily's Quest » (1839), « The New Adam and Eve » (1843) et « Rappaccini's Daughter » (1844) peuvent être considérés comme de véritables relectures de la genèse. Hawthorne revoit ainsi la part de responsabilité qui revient à chacun des deux sexes, questionnant la légitimité des accusations phallogocratiques contre une Ève depuis toujours érigée en bouc émissaire pour les torts et péchés de l'Humanité.

À un autre niveau allégorique, la relecture biblique peut, à son tour, être lue comme la réinterprétation d'un autre mythe, celui de la Destinée Manifeste de la nation américaine qui prédestinait l'Amérique à une exceptionnelle postérité. En outre, des épisodes à valeur hautement symbolique dans « The Great Carbuncle », et « The New Adam and Eve », prouvent l'influence duale de la femme. La quête de la grande escarboucle autant que la découverte de l'Histoire de l'Humanité dans la Bibliothèque de Harvard, dont le nouvel Adam consulte ardemment les ouvrages, sont des manifestations de l'intellect masculin⁵²⁴ et, surtout, de la nature ambitieuse du désir de connaissance et de reconnaissance de l'homme. Hannah et la nouvelle Ève semblent toutes deux responsables d'un certain retard intellectuel, et freinent l'accomplissement des rêves et désirs de leurs compagnons. Hawthorne semble élaborer ses peintures réductrices sur le modèle d'une critique d'un conservatisme qui conçoit la femme comme une entrave à l'esprit masculin. Si nous admettons que « The Great Carbuncle » et « The New Adam and Eve » déclinent le thème biblique de la Chute d'Adam en suivant une démarche d'inversion et de subversion, le rôle des « nouvelles Ève » s'impose nécessairement comme le point focal de la vision féminine de Hawthorne. Et c'est dans cette optique que nous nous intéressons à la réécriture rebelle de la genèse de l'Humanité.

Nous ne reviendrons pas sur l'allégorie de la Chute dans « Rappaccini's Daughter » : un pan de la critique hawthornienne a déjà étudié cet aspect sur le mode allégorique⁵²⁵. En

⁵²⁴ Il s'agit plus précisément d'une métaphore à l'échelle de l'individu pour signifier le destin manifeste de la nation américaine.

⁵²⁵ Nous pouvons citer à titre d'exemples les articles suivants : Roy R. Male, Jr., « The Dual Aspects of Evil in "Rappaccini's Daughter" », *PMLA* 69-1 (1954) : 99-109 ; Charles Boewe, « Rappaccini's Garden », *American*

revanche, nous nous attarderons sur les trois autres contes qui forment, d'une certaine manière, une trilogie allégorique du mythe biblique. Chacun d'entre eux met en avant la figure féminine, nouvelle Ève biblique qui va permettre à Hawthorne de mettre en œuvre une poétique de la réécriture féminine du mythe fondateur.

À en croire les commentaires élogieux du narrateur, Hannah et son mari Matthew ne semblent pas teintés ni marqués du sceau du péché :

Her name was Hannah, and her husband's Matthew ; two homely names, yet well enough adapted to the simple pair, who seemed strangely out of place among the whimsical fraternity whose wits had been set agog by the Great Carbuncle. [Carbuncle ; CE, IX ; 152 ; nous soulignons]

Le couple se distingue de leurs compagnons de route, et cette séparation est matérialisée par un rideau de branches tissées par Hannah, qui fait preuve d'un pragmatisme tout américain :

The young married couple had taken their lodgings in the furthest corner of the wigwam, and were separated from the rest of the party by a curtain of curiously woven twigs, such as might have hung, in deep festoons around the bridal bower of Eve. The modest little wife had wrought this piece of tapestry, while the other guests were talking. [Carbuncle ; CE, IX ; 158 ; nous soulignons]

Ce rideau de branches nous rappelle la table sylvestre que Dorcas élabore en se servant des matériaux naturels de la forêt américaine :

Her sylvan table was the moss-covered trunk of a large fallen tree, on the broadest part of which she had spread a snow-white cloth and arranged what was left of the bright pewter vessels that had been her pride in the settlements. [Malvin Burial ; 1987 ; 30]

La référence à l'Ève édénique nous dirige vers une lecture traditionnelle qui inscrit Hannah dans un cercle de femmes qui se rendent coupables d'une trahison au principe créateur, et mettent en danger l'existence humaine en menaçant l'esprit de l'homme. Or, il s'avère que Hannah, loin de représenter la puissance tentatrice, le désir de liberté et libération,

Literature 30-1 (1958) : 37-49 ; Oliver Evans, « Allegory and Incest in "Rappaccini's Daughter" », *Nineteenth-Century Fiction* 19-2 (1964) : 185-195 ; Don Parry Norford, « Rappaccini's Garden of Allegory », *American Literature* 50-2 (1978) : 167-186 ; ou encore John N. Miller, « Fideism vs. Allegory in "Rappaccini's Daughter" », *Nineteenth-Century Literature* 46-2 (1991) : 223-244

est, chez Hawthorne, une Ève raisonnable, soumise à la volonté masculine, conseillère et guide de l'homme aux abords de la perdition. C'est Matthew qui souhaite partir en quête de la grande escarboucle pour leur propre confort domestique : Hannah, en bonne épouse, ne peut que le suivre partout où il va. Elle partage, à ce propos, le sort de Dorcas Malvin Bourne qui, en conséquence de la faillite familiale, doit accompagner son mari qui a décidé de confier son sort futur à la *wilderness*. L'absence de la mention de Dorcas dans le passage qui suit est significative de son impuissance : elle n'intervient pas dans la décision de rester ou de partir, et elle doit accepter le fait accompli :

[...]; and, though not till many years after his marriage, he was finally a ruined man, with but one remaining expedient against the evil fate that had pursued him. He was to throw sunlight into some deep recess of the forest, and seek subsistence from the virgin bosom of the wilderness. [Malvin Burial ; 1987 ; 26]

La femme est donc entraînée dans le désir de l'homme à accomplir la destinée exceptionnelle de sa vie, pendant microcosmique de la nation américaine, le macrocosme national. Dorcas est privée de toute initiative, et doit même faire preuve de contentement relatif :

The heart of Dorcas was not sad; for she felt that it was better to journey in the wilderness with two whom she loved than to be a lonely woman in a crowd that cared not for her. [Malvin Burial ; 1987 ; 30]

C'est en ce point qu'elle se distingue de Hannah. Nous souhaitons ainsi nous attarder sur les réactions de Hannah, qui vont nous permettre d'illustrer les deux extrêmes qui caractérisent l'image de la nouvelle Ève, à savoir son inclinaison à la tentation et son désir de simplicité et d'innocence. Elles vont également mettre en lumière le discours patriarcal sous-jacent, qui condamne toute initiative féminine. Pour cette micro-analyse, nous suivons l'ordre linéaire du texte de Hawthorne.

Après avoir passé une nuit paisible, le couple est pris de court par les autres voyageurs qui ne perdent aucune seconde du jour levé pour reprendre leur quête de peur d'être devancés :

"Up, dear Matthew!" cried she, in haste. "The strange folk are all gone! Up, this very minute, or we shall lose the Great Carbuncle!"

PARTIE 3. AFFIRMATION D'UNE MINORITE
CHAPITRE PREMIER : REVISION DU MYTHE FONDATEUR

In truth, so little did these poor young people deserve the mighty prize which had lured them thither, that they had slept peacefully all night [...]. But Matthew and Hannah, after their calm rest, were as light as two young deer, and merely stopt to say their prayers, and wash themselves in a cold pool of the Amonoosuck, and then to taste a morsel of food, ere they turned their faces to the mountain-side. [Carbuncle ; CE, IX ; 158-159 ; nous soulignons]

C'est Hannah qui, d'une certaine manière, motive le réveil de Matthew, le pressant (*in haste*) de poursuivre leur quête de peur de se faire dérober le grand prix. Vue sous ce jour, Hannah semble en effet réitérer la tentation d'Adam par Ève. Le narrateur, en donnant la prérogative orale à la jeune épouse, délimite les contours d'une peinture fidèle à l'originale : Hannah jalouerait les trésors et richesses que la grande escarboucle leur offrira, et désire ne pas en être dépossédée. Pourtant, dans le même élan, le narrateur ne semble pas enclin à radicaliser son jugement de valeur, désireux de leur accorder, surtout à Hannah, le bénéfice du doute. Le commentaire sur leurs actions suivant leur réveil tend à démontrer leur sincérité et leur innocence. L'ablution corporelle qu'ils exécutent symboliquement en se baignant dans l'eau froide de l'Amonoosuck est symptomatique de leur insouciance. L'image des jeunes cerfs vient appuyer l'idée d'innocence. L'image fait incidemment écho à celle utilisée pour caractériser la jeunesse vigoureuse et endurante de Cyrus Bourne dans le conte « Roger Malvin's Burial » : « The boy, promising not to quit the vicinity of the encampment, bounded off with a step as light and elastic as that of the deer he hoped to slay » [Malvin Burial ; 1987 ; 28].

Cependant, Hannah va continuer d'encourager son époux à poursuivre la route, du moins jusqu'à un certain point :

"Shall we go on?" said Matthew, throwing his arm round Hannah's waist, both to protect her, and to comfort his heart by drawing her close to it. [...]

"Let us climb a little higher," whispered she, yet tremulously, as she turned her face upward to the lonely sky.

"Come then," said Matthew, mustering his manly courage, and drawing her along with him; for she became timid again, the moment that he grew bold. [Carbuncle ; CE, IX ; 159]

Hannah prend de nouveau l'initiative de poursuivre la quête, même si son ton enthousiaste et affolé est ici atténué, comme le suggèrent le chuchotement et le trémoussement qui animent la jeune femme. Dans le passage cité, nous obtenons une preuve supplémentaire du délitement progressif de la détermination qu'avait affichée Hannah au tout

début de la quête. La modalité jussive catégorique, que nous trouvons dans notre première citation (« Up! », répété deux fois), laisse ici la place à un « let us » plus modéré, où la suggestion supplante l'assujettissement premier. Hannah paraît envahie d'émotions contradictoires, voire d'un sentiment de honte. Après tout, son habit simple est contredit par des penchants que la société masculine attribue au sexe faible. Le narrateur nous dit d'Hannah « the little bride » que

simple as she was, [she] had a woman's love of jewels, and could not forego the hope of possessing the very brightest in the world, in spite of the perils with which it must be won. [Carbuncle ; CE, IX ; 159]

Significativement, l'initiative de la quête ou de sa poursuite est donc laissée, au début, à la jeune femme par le protagoniste masculin qui, d'une certaine manière, semble vouloir se décharger de toute responsabilité de cette aventure. Si l'Ève biblique est honnie par la postérité, c'est bien parce qu'elle a été accusée d'avoir entraîné Adam dans sa chute. Ce que Hawthorne semble suggérer au travers de ses nouvelles peintures du tableau édénique, c'est l'hypocrisie dont font preuve les exégètes masculins qui œuvrent au renforcement de l'hégémonie patriarcale en dédommageant l'agent mâle de l'aventure biblique. La délégation, voire cessation de l'autorité masculine à l'élément féminin, sont en réalité une manœuvre destinée à revenir progressivement à une reprise de contrôle par le héros hawthornien. « “But, look!” repeated Matthew in a somewhat altered tone. “It is brightening every moment. If not sunshine, what can it be?” » [Carbuncle ; CE, IX ; 161 ; nous soulignons]. Matthew est l'Ève biblique, et offre à son épouse la possibilité de la tentation. Il apparaît même duplice lorsque, sous prétexte de discerner la lumière naturelle du soleil, il enjoint son épouse de ne plus penser à la grande escarboucle :

“Dear heart!—we will yet be happy there,” answered Matthew. “Look! In this direction, the sunshine penetrates the dismal mist. By its aid, I can direct our course to the passage of the Notch. Let us go back, love, and dream no more of the Great Carbuncle!”

“The sun cannot be yonder,” said Hannah, with despondence. “By this time, it must be noon. If there could ever be any sunshine here, it would come from above our heads.”

“But, look!” repeated Matthew, in a somewhat altered tone. “It is brightening every moment. If not sunshine, what can it be?” [Carbuncle ; CE, IX ; 161 ; nous soulignons]

L'expression « with despondence » suggère que Hannah, aussi simple qu'elle puisse être, n'en est pas pour autant totalement naïve. Elle comprend la tentative toute subtile perpétrée par son époux d'être persuadée par un doux mensonge, que les apostrophes « Dear heart ! » et « love » ont pour objectif métadiscursif de masquer. Matthew fait partie de ces « hommes les mieux intentionnés » qui, selon Bourdieu,

*accomplissent des actes discriminatoires, [...], réduisant leurs revendications à des caprices, justiciables d'une parole d'apaisement ou d'un tapotement de la joue, ou bien, dans une intention d'apparence opposée, les rappelant et les réduisant en quelque sorte à leur féminité, par le fait [...] d'user de termes d'adresse familiers (le prénom) ou intimes (« ma petite », « chérie », etc.) [...] ; autant de choix infinitésimaux de l'inconscient qui, en s'additionnant, contribuent à construire la situation diminuée des femmes [...].*⁵²⁶

Matthew, dont l'insistance est remarquée par le narrateur (*But, look !, repeated*), est trahi par sa voix dont le ton altéré (*in a somewhat altered tone*) laisse transparaître un dessein inavoué différent de celui ouvertement annoncé. Le rêve de bonheur que lui fait miroiter Matthew est rendu accessible par son discours. La réalité peut être tout autre, et Hannah le sent bien. Son interrogation finale a tout l'air d'être un dernier tour de main rhétorique auquel Matthew a recours pour avoir le dernier mot. Il a raison, et son épouse ne peut qu'être convaincue, ou persuadée, de cette vérité. Une scène parallèle se déroule dans « The New Adam and Eve », où le rejet de la poursuite du matérialisme capitaliste par l'héroïne indique bien son refus de pervertir sa nature originelle. Adam, quant à lui, ressent comme le besoin intuitif de prendre part aux affaires du monde, et use lui aussi des « termes d'adresse familiers [qui] contribuent à construire la situation diminuée des femmes » :

"Everywhere, my dear Eve," observes Adam, "we find heaps of rubbish of one kind or another. Somebody, I am convinced, has taken pains to collect them—but for what purpose? Perhaps, hereafter, we shall be moved to do the like. Can that be our business in the world?"

"Oh, no, no, Adam!" answers Eve. "It would be better to sit down quietly and look upward to the sky." [New Adam and Eve ; 1982; 758 ; nous soulignons]

L'affolement de la nouvelle Ève et sa recommandation font d'Adam le seul responsable redevable de toute faute subséquente et de tout acharnement à se fourvoyer dans un chemin de

⁵²⁶ Bourdieu 66

perdition. Matthew et le nouvel Adam représentent l'avidité intellectuelle et matérielle que Hawthorne désapprouve au travers de ses figures féminines. Le renversement du scénario biblique est également clair dans le passage suivant :

"Matthew," said Hannah, clinging to him, "let us go hence!"

Matthew saw that she was faint, and kneeling down, supported her in his arms, while he threw some of the thrillingly cold water of the enchanted lake upon her face and bosom. It revived her, but could not renovate her courage.

*"Yes, dearest!" cried Matthew, pressing her tremulous form to his breast,—
"we will go hence, and return to our humble cottage. The blessed sunshine, and the quiet moonlight, shall come through our window. We will kindle the cheerful glow of our hearth, at eventide, and be happy in its light. But never again will we desire more light than all the world may share with us."*

"No," said his bride, "for how could we live by day, or sleep by night, in this awful blaze of the Great Carbuncle!" [Carbuncle ; CE, IX ; 163 ; nous soulignons]

Le retournement de situation, qui fait virer nos attentes par rapport au récit biblique vers une toute nouvelle direction inattendue, se double d'une autre couche de subtilité chez Hawthorne. En effet, à la lumière de ce passage, nous remarquons que, finalement, ni Hannah/Ève ni Matthew/Adam ne souhaitent consommer cet *alter ego* du Fruit de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal. Leur promesse mutuelle de « ne plus jamais désirer plus de lumière que celle que le monde peut partager avec eux », est une inversion habile de l'action originelle qui a valu aux premiers êtres humains⁵²⁷ d'être chassés du jardin d'Éden et de plonger leur descendance dans l'obscurité du péché charnel. Si l'initiative de la décision d'abandonner la quête émane de Matthew, la coopération de Hannah prouve sa volonté de résister à la tentation. En outre, dans la version de ce qui devient une non-Chute, il semblerait que la légère pression exercée par les efforts persuasifs menés par Hannah tout au long de l'aventure ait porté ses fruits. Matthew, devant la fatigue et le vertige de son épouse, n'a pas d'autre choix que de se résigner également, et d'admettre que toute leur aventure n'était finalement qu'une grossière erreur. Il se convainc, sous couvert de justifier sa décision forcée, de la futilité et de la vanité de leur but orgueilleux. Le refus de prendre possession de la grande escarboucle, symbole apparent de la sagesse de l'humanité, version hawthornienne du fruit biblique, renverse donc avec force le mythe du péché originel, le pervertit même, et, de

⁵²⁷ Toujours selon la théologie chrétienne.

fait, si nous pouvons dire, redore le blason de la figure féminine par trop entaché de préjugés et d'accusations.

La genèse de la nouvelle « The Lily's Quest » remonte à cette entrée des *Carnets américains* :

Deux amants projettent la construction d'une maison de plaisance en un certain endroit, mais différentes circonstances, apparemment fortuites, les en empêchant. Une fois, c'est un groupe d'enfants misérables qui se trouvent sur les lieux, une autre fois, ce lieu devient la scène où se trame un acte criminel et, pour finir, on y découvre le cadavre de l'un des amants ou d'un ami cher ; alors, au lieu d'une maison de plaisance, c'est un tombeau de marbre qu'ils construisent. La morale est qu'on ne saurait trouver aucun lieu sur cette terre susceptible d'être le site d'une maison de plaisance, parce qu'il n'est d'endroit qui n'ait jamais été touché par la douleur des hommes, souillé par le crime, ou sanctifié par la mort. Ce pourrait être trois amis qui fassent ce projet au lieu de deux amants et le plus cher d'entre eux mourrait alors. [Carnets américains ; 28 mai 1835-1840/41 ; 80]

Dans « The Lily's Quest », conte finalement peu étudié par la critique hawthornienne, l'écrivain développe également une poétique de la réécriture féminine du mythe fondateur, qui va privilégier une approche romantique. Comme le remarque Suzan Last,

*by favouring the supernatural reading over the logical one, the suggestion in the opening passage of the narrative privileges a "poetic truth" of romance rather than historical realism, and a feminine perspective rather than a masculine one.*⁵²⁸

Le conte raconte l'histoire de l'héroïne que Hawthorne met volontairement au centre de l'intrigue. Avec l'aide de son mari, Lilius Fay part à la recherche d'un coin de paradis sur Terre où elle érigera un temple du bonheur, l'ultime symbole de leur union harmonieuse et de leur existence simple et paisible, à l'abri des méfaits de la société humaine pécheresse :

a little summer-house, in the form of an antique Temple [...]; there they would hear lightsome music, intermingled with the strains of pathos which make joy more sweet; there they would read poetry and fiction, and permit their own minds to flit away in day-dreams and romance; there, in short – for why should we shape out the vague sunshine of their hopes? – there all pure delights were to cluster like roses among the pillars of the edifice, and blossom ever new and spontaneously. [Lily Quest ; CE, IX ; 442]

⁵²⁸ Suzan Last, « Hawthorne's Feminine Voices : Reading *The Scarlet Letter* as a Woman », *The Journal of Narrative Technique* 27-3 (1997) : 355

Dans cette quête, les pèlerins enthousiastes sont suivis et conseillés par Walter Gascoigne, qui se révèle être un proche parent de la figure féminine :

But, setting forth at the same time with this youthful pair, there was a dismal figure, wrapt in a black velvet cloak that might have been made of a coffin-pall, and with a somber hat, such as mourners wear, drooping its broad brim over his heavy brows. [Lily Quest ; CE, IX ; 443]

Le vieil homme, vêtu de son habit funeste, s'annonce comme l'élément perturbateur et réaliste de la quête idéaliste d'une sphère de félicité utopique. Chaque fois que le jeune couple pense avoir trouvé le lieu parfait pour construire leur temple, Gascoigne intervient pour leur raconter une histoire de torts passés. Ils arrivent enfin sur le lieu prédestiné, à la fin de leur pèlerinage. Ils y construisent alors leur temple, sans savoir que la pose de la dernière pierre sonnerait le glas de la destinée tragique de Lily. Adam Forrester reconnaît alors ironiquement avoir érigé la tombe de sa bien-aimée.

Le prénom de l'héroïne, sur lequel nous nous sommes déjà arrêtée en première partie de notre travail⁵²⁹, est un élément à part entière dans la démarche de réécriture. Si la figure féminine n'a pas été baptisée « Ève », comme son compagnon est explicitement nommé à la suite de son ancêtre biblique (*Adam Forrester*), c'est parce que Hawthorne a pris le parti de ne suggérer qu'indirectement sa parenté à l'Ève originelle, du moins dans ce conte. Le changement patronymique pose les bases de sa volonté d'effacer l'existant, et de reconstruire une nouvelle vision féminine. C'est véritablement le mouvement de déterritorialisation : de l'Ève biblique, elle devient « Liliat ». Ce prénom, quant à lui, va engendrer un autre passage, non concrétisé, de « Liliat » à « Lilith ». En effet, « Lily » peut nous faire penser à l'autre Ève primaire, talmudique, qui aurait été la première épouse d'Adam. « Lily » serait la version américanisée de la Lilith étymologique. C'est dans le travail orthographique opéré par l'auteur que transparaît sa volonté marquée dans la lettre d'évacuer toute consonance péjorative qui défigurerait irréversiblement sa figure féminine de l'Origine humaine. Nous pourrions lire dans la disparition de ce son amorphe qu'est le [Ø] anglais le désir d'adoucir les traits de la peinture grossière et froide de la première femme de l'Humanité. « Lily », où le redoublement syllabique – mais non orthographique – produit une musique douce et légère, semble mieux convenir aux desseins de symbolisation qui entrent dans l'élaboration du cahier des charges hawthornien. Tout se passe comme si Hawthorne choisit consciemment de passer outre un

⁵²⁹ Cf. *supra* pp. 86-87 et 293.

<th> conçu comme la concrétisation de l'origine démoniaque imputée à la Lilith du folklore juif, dont le plaisir à dévorer les nouveaux nés est le signe clair de sa nature maléfique. Ce <th> semble être, chez Hawthorne, synonyme de dualité, de duplicité même, et dans son optique, ne correspond pas à l'essence inhérente de la femme.

Il semble vouloir réhabiliter la première Ève destituée, qui a été supplantée par la seule Ève que l'histoire biblique⁵³⁰ a voulu reconnaître, même si, ironiquement, son sort n'en était pas plus heureux ni honorable. Hawthorne prend la liberté de réécrire le mythe folklorique de Lilith l'ogresse démoniaque, et sa réécriture est tout aussi graphique que symbolique. Pour l'auteur, qui a procédé lui-même à la transformation orthographique de son propre patronyme, insérant un <w> émancipateur⁵³¹, l'être, c'est la lettre. Dans le cas de Lily, c'est l'ablation, si l'on peut dire ainsi, d'un son quelque peu agressif et rêche, produit par l'emprisonnement de la langue, prise au piège de la prison dentale humaine, qui en permettra la libération. Le soulagement physique, résultant de la modulation phonographique, ouvre la voie à une transfiguration symbolique. Hawthorne se défait de la lecture monolithique de l'essence féminine, considérée uniquement sous un angle négatif, pour ouvrir la voie à une nouvelle interprétation, débarrassée de ses préjugés patriarcaux. Il est le véritable interprète deleuzien qui « triche » et fait de son interprétation une traduction d'elle-même : « l'interprétation va à l'infini, et ne rencontre jamais rien à interpréter qui ne soit déjà soi-même une interprétation. Si bien que le signifié ne cesse de redonner du signifiant, de le recharger ou d'en produire⁵³² ». La fiction hawthornienne est une relecture féministe d'une lecture masculine de la femme.

La genèse de la nouvelle « The New Adam and Eve » se trouve dans les *Carnets américains* que Nathaniel Hawthorne a tenus dans les années 1830 et 1850. Stéphanie Carrez décrit ainsi le contexte d'écriture et de publication de ce conte également peu étudié par la critique :

Alors que les adeptes du prédicateur baptiste William Miller attendent l'apocalypse et le retour de Jésus-Christ qu'il annonce pour l'année 1843, Nathaniel Hawthorne vit quant à lui la première année de son mariage avec Sophia Peabody dans leur Éden de Concord, dans le Massachusetts : dans une

⁵³⁰ Ici, « histoire » veut dire « récit ». Nous n'accordons donc aucune valeur de véracité historique ou anthropologique.

⁵³¹ En anglais, /w/ se prononce très clairement « double you » : il y a un dédoublement du sujet qui lui ouvre la voie de l'altérité. Là où la subjectivité apparaît, la possibilité de l'interaction avec l'autre devient également envisageable. C'est alors que le sujet est libéré.

⁵³² Deleuze et Guattari, *Plateaux* 144

*lettre à sa mère datée de 1842, celle-ci identifie explicitement leur couple à celui formé par Adam et Ève, tout comme Hawthorne indique à sa sœur qu'il lui écrit depuis « le Paradis ». C'est dans ce contexte qu'il rédige une nouvelle publiée dans le numéro de février 1843 de The United States Magazine and Democratic Review, puis dans le recueil Mosses from an Old Manse en 1846 sous le titre « The New Adam and Eve ».*⁵³³

L'entrée des *Carnets américains* en question est la suivante :

La race humaine balayée et laissant derrière elle ses villes et ses œuvres. Un autre couple d'êtres humains qui seraient alors mis au monde et qui, comme Adam et Ève, seraient doués d'une intelligence innée mais ne sauraient rien de leurs prédécesseurs, de leur propre nature ou de leur destinée. On pourrait peut-être les décrire acquérant ce savoir grâce à la sympathie que leur inspire ce qu'ils ont vu, et grâce aussi aux sentiments qui les animent. [Carnets américains ; 28 mai 1835-1840/41 ; 73].

Ainsi, comme l'a également remarqué⁵³⁴ Stéphanie Carrez, le « germe⁵³⁵ » a été semé bien avant le mariage de Nathaniel Hawthorne, en 1836. Très tôt, Hawthorne a l'idée d'une histoire du renouveau, du nouveau départ de nouveaux descendants de l'humanité déchue. Leur mission est de traverser les vestiges de l'humanité, d'y découvrir les plus secrets mystères, et, surtout, de sympathiser avec cette espèce animale que le Créateur a pris soin de différencier du reste de sa Création. Hawthorne procède également à la féminisation de cette mise en récit. En effet, dans « The New Adam and Eve », peut-être plus qu'ailleurs, Hawthorne opère la double opération de déconstruction-reconstruction⁵³⁶ du mythe biblique. Pour rejeter le dogme misogyne d'un puritanisme extrême et réfuter la vision essentialiste de la femme, Hawthorne peint un tableau social et moral de la nouvelle Ève qui ébauche une progression vers une approche différentialiste, telle que Margaret Fuller a pu en tracer les principales lignes directrices dans son ouvrage *Woman in the Nineteenth Century*.

La nouvelle Ève est donc certainement l'un des exemples les plus significatifs illustrant la réflexion entreprise par Nathaniel Hawthorne sur, d'une part, l'origine du péché et, d'autre part, sur la part de responsabilité et d'action de l'humanité en général, de l'homme et de la femme en particulier. Quelle est la faute originelle ? D'où vient-elle ? Ces interrogations obsèdent l'écrivain au point de vouloir faire table rase du passé collectif, qu'il soit mythique,

⁵³³ Stéphanie Carrez, « “Le nouvel Adam et la nouvelle Eve”, ou l'Éden américain de Nathaniel Hawthorne », *Mélanges de science religieuse* 70-4 (2013) : 6

⁵³⁴ Carrez : 7

⁵³⁵ Carrez : 6

⁵³⁶ Cette paire est, nous le rappelons, notre équivalent de la paire deleuzienne déterritorialisation-reterritorialisation.

légendaire, ou historique. Alors que dans « Earth's Holocaust », Hawthorne tracera le tableau du monde pré-apocalyptique pour investiguer l'origine de la fin du monde et juger de la capacité de l'homme à apprendre des fautes du passé, avec « The New Adam and Eve », paru un an avant cette nouvelle, c'est plus précisément le monde post-apocalyptique que le lecteur découvre en même temps que les protagonistes comme descendus du ciel.

Ce sont donc bien les personnages sexués d'Adam et Ève que Hawthorne décide de « jeter » dans son univers post-apocalyptique. L'auteur adopte ainsi une approche du genre en se posant la question suivante : quel genre (*gender*) a engendré la Chute adamique ? Est-ce l'homme ou la femme ? A-t-on raison de suivre le raisonnement de l'autorité patriarcale qui a décrété qu'Ève est la source du péché ? Si Ève n'avait pas été créée, l'humanité en aurait-elle été du tout au tout changée ? Si Adam n'avait pas été accompagné de celle qui était la « chair de sa chair », aurait-il croqué le Fruit Interdit de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal ? Si tels sont les questionnements à l'origine de ce conte, il est légitime de s'interroger avant tout sur le choix de mettre en scène un nouveau Adam *et* une nouvelle Ève. En effet, n'aurait-il pas été plus convaincant et révolutionnaire de mettre en scène uniquement le nouvel Adam, et d'effacer radicalement toute trace féminine de la surface du texte ? La réponse, qui a été celle de Nathaniel Hawthorne, est : Non. Nier l'existence de la femme et lui refuser tout droit d'expression ne peut que dégrader son image, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Les détracteurs misogynes pourront toujours arguer que l'absence d'Ève ne prouve pas son innocence, et parviendront certainement, d'une manière ou d'une autre, à dédommager, ou du moins à excuser Adam, faisant montre par là-même d'une mauvaise foi qui a teinté la lecture exégétique des textes bibliques.

Notre premier contact avec celle qui devait passer à la postérité comme l'incarnation du Mal, « “Sweetest Eve, where are we ?” exclaims the new Adam » [New Adam and Eve ; 1982 ; 747], conditionne dès le départ notre interprétation de cette figure féminine au lourd héritage biblique. L'apostrophe affectueuse pose les bases de la relation particulière qu'entretiennent les deux survivants. Les sentiments d'Amour, de tendresse et chaleur caractérisent l'atmosphère romantique qui flotte autour des deux amants. Le parfum de la sexualité ne s'est donc pas évaporé, et fait sentir ses doux et suaves effluves dans un univers où tout est décimé et putréfié. La récurrence des regards et embrassades, et autres mots doux, démontre l'impossibilité de renier ces élans d'animalité. La multiplication des apostrophes affectives – « Sweetest Eve », « dear Adam », « mine own Eve », « my dear Eve », « my beautiful Eve », « dearest Eve », « Sweetest Eve » [New Adam and Eve ; 1982 ; 747, 748,

749, 754, 756, 762], vient rythmer leur pèlerinage aux accents bunyanesques, dont la circularité, remarquablement signifiée par l'encadrement des pérégrinations du couple par l'apostrophe « Sweetest Eve », laisse présager une union, voire une unité retrouvée après des siècles d'errance et d'erreur. La fracture universelle se referme, et le dernier mot de l'histoire, empreint d'idéalisme romanesque et d'utopie romantique, laissé à une Ève optimiste, laisse transparaître la doctrine de l'Amour prônée par un écrivain dont les propres expériences amoureuses lui en feront saisir toute la validité et la force.

Nous devons cependant remarquer que les expressions d'amour réciproque sont pratiquement concentrées au début du conte. Comme si, à l'enthousiasme originel, succédait une humeur de désenchantement ; comme si, au fur et à mesure que le nouvel Adam et la nouvelle Ève avancent et progressent dans un monde compliqué pour des enfants naturels, leur optimisme se volatilisait ; comme si, enfin, leurs espoirs et leurs attentes étaient subtilement bafoués et ridiculisés par un passé humain lourd de ses atrocités et défauts. Le danger de la disparition de l'amour guette. L'amour n'est-il réellement qu'une utopie irréalisable, ou peut-il être sauvegardé ? Ève penche pour la seconde alternative, et semble en être persuadée, et, pour elle, la meilleure arme de défense contre le péché reste indubitablement l'Amour : « Man never had attempted to cure sin by LOVE! » [New Adam and Eve ; 1982 ; 752]. La boucle est bouclée, le cœur humain est ravivé, et l'homme et la femme pourront œuvrer ensemble à la préservation de la sensibilité humaine, et démontrer l'affirmation continue de la nécessité de partager ce monde à deux. Hawthorne fait preuve ici d'un grand romantisme : la critique voit d'ailleurs dans la nouvelle Ève (entre autres personnages féminins) une référence symbolique à l'épouse de l'écrivain, une des femmes qui ont considérablement marqué le cœur, l'esprit et la plume de Nathaniel Hawthorne, et ce malgré le décalage chronologique que nous avons déjà relevé précédemment.

Dans le récit biblique, l'initiative de découverte, et donc de désobéissance, est laissée à Ève, qui entraîne Adam dans sa chute, utilisant ses charmes et autres atouts féminins. Dans le récit hawthornien, en revanche, la nouvelle Ève semble peu encline, voire réticente, à partir à la connaissance de ce monde inconnu, étrange et étranger, dont « all other sights trouble and perplex my spirit » :

*"Nor I, dear Adam," replies the new Eve. "And what a strange place, too!
Let me come closer to thy side and behold thee only; for all other sights trouble
and perplex my spirit."*

"Nay, Eve," replies Adam, who appears to have the stronger tendency towards the material world; "it were well that we gain some insight into these matters. We are in an odd situation here. Let us look about us." [New Adam and Eve ; 1982 ; 747]

Pour elle, Adam, son « dear Adam », est l'unique objet d'intérêt : elle ne peut, ne doit, et ne veut connaître que lui, avec toutes les connotations sexuelles que ce verbe renferme. Sa première demande, voire supplication, est de se blottir à ses côtés, dans une splendide réécriture de l'origine d'Ève. Elle qui vient de la côte d'Adam (une glose serait « **from** his side ») souhaite demeurer paisiblement et amoureusement à ses côtés (*to his side*) [New Adam and Eve ; 1982 ; 747]. Cette réplique, « Let me come closer to thy side and behold thee only » [New Adam and Eve ; 1982 ; 747], couronne formidablement l'origine de son origine, celle qu'elle ne doit pas renier pour éviter de tomber dans l'aliénation. La remarque fait écho à une autre réplique, prononcée par Hannah dans « The Great Carbuncle » :

It will shine through the house, so that we may pick up a pin in any corner, and will set all the windows a-glowing, as if there were a great fire of pine knots in the chimney. And then how pleasant, when we awake in the night, to be able to see one another's faces! [Carbuncle ; CE, IX ; 157]

En s'éloignant d'Adam, en rejoignant le serpent, l'Ève biblique est devenue Autre : Autre envers elle-même, Autre envers Adam, Autre envers le serpent, et Autre envers Dieu le créateur lui-même. Elle est devenue un mystère, un puzzle qui trouble et rend perplexe l'esprit de l'homme.

Dans l'imaginaire hawthornien, la réhabilitation d'Ève doit prioritairement passer par une attitude qui trahit radicalement la vision originelle. D'une Ève rebelle, quasi-masculine, et infidèle, la transfiguration doit nous présenter une Ève soumise, féminine, et fidèle. Hawthorne réussit ce défi qui consistait à refroidir les ardeurs révolutionnaires de l'ancienne Ève. Il préfère conférer ces attributs de mâle – rébellion, masculinité, infidélité – à l'homme de l'histoire. Adam est celui par qui la machine infernale de la découverte est entrée dans le jardin, et la révolution enclenchée promet de provoquer des dégâts, matériels et spirituels, irréparables. D'une certaine façon, Hawthorne effectue un relatif retour en arrière sur ses convictions d'une nécessité de se défaire d'un essentialisme féminin amorphe en se faisant le chantre des qualités de la féminité traditionnelle. Pourtant, seule une déviation apparente de ses principes révolutionnaires pouvait paradoxalement accomplir son dessein de réhabilitation de la femme comme non origine exclusive du Mal universel. Le passage suivant prouve,

encore une fois, la passivité spirituelle de la nouvelle Ève, dont le seul désir et souhait est de retrouver la sphère supérieure de leur origine :

"Can we not ascend thither?" inquires Eve.

"Why not?" answers Adam, hopefully. "But no! Something drags us down in spite of our best efforts. Perchance we may find a path hereafter." [New Adam and Eve ; 1982 ; 748]

En effet, si la figure féminine de « The New Adam and Eve » est dotée de ces mêmes qualités et défauts que vante et réprouve le patriarcat puritain contemporain, et qu'elle ne faute pas, cela veut dire qu'elle n'est pas responsable de la déchéance humaine et de la Chute d'Adam. En réalité, Hawthorne utilise les armes de l'essentialisme patriarcal pour le retourner contre lui-même.

Le portrait de la nouvelle Ève qu'esquisse Nathaniel Hawthorne est plutôt flatteur. Elle est un être simple, naturel, qui recherche le contact avec la Nature. L'absence d'arbres, de champs de fleurs, d'animaux, dit autrement, l'absence de l'Éden, pèse lourd sur le moral de la jeune femme. Elle se sent complètement dépaycée et déracinée, déportée comme elle a été de son univers paradisiaque, pour se retrouver dans un monde où rien ne semble l'attacher ni la rattacher à son univers familial :

The new Eve looks round with a sensation of doubt and distrust, such as a city dame, the daughter of numberless generations of citizens, might experience, if suddenly transported to the garden of Eden. At length, her downcast eye discovers a small tuft of grass, just beginning to sprout among the stones of the pavement; she eagerly grasps it, and is sensible that this little herb awakens some response within her heart. Nature finds nothing else to offer her. Adam, after staring up and down up the street, without detecting a single object that his comprehension can lay hold of, finally turns his forehead to the sky. There, indeed, is something which the soul within him recognizes. [New Adam and Eve ; 1982 ; 748]

Ève est l'opposé de la citadine dont les ancêtres étaient, il y a peu, les maîtres du monde abandonné. Ève n'a plus aucun repère, et cet égarement l'horrifie. Seule la vue d'une petite motte d'herbe sous les pierres du trottoir peut lui redonner une joie qu'elle pensait ne plus jamais retrouver. Son cœur répond à la Nature, « our true parent » [New Adam and Eve ; 1982 ; 746], elle est en communion avec cette mère de l'humanité, Elle semble donner voix à ce lien transcendantal émersonien qui unit l'être humain à l'univers, manifestation et témoin visible de l'Invisible. Ève n'est pas encore la femme superficielle que robes, bijoux, et autres

fanfreluches peuvent combler. La « city dame », celle que nous avons citée dans l'épigraphie de la présente analyse, à l'opposé, selon Hawthorne, semble rassembler tous les points négatifs, et le résultat en est implicitement néfaste : elle a perdu le lien avec la nature, sa nature, et donc Dieu. La figure féminine semble condenser tous les *a priori* que la société patriarcale attribuait à la femme, et la fin du monde n'a pas réussi à les éradiquer. Leur ancrage dans la mentalité masculine est si profond qu'ils perdurent au-delà de leur temporalité finie. La nouvelle Ève, fraîchement arrivée d'une sphère extérieure, étrangère à tous ces préjugés, peut entamer une révision des clichés qui ont détruit la femme en en construisant une image figée et réductrice. L'idée de transportation, de transplantation (déterritorialisation) suggère avec force la puissance du choc ressenti dans l'un et l'autre cas et, peut-être, l'irréversibilité du processus : Ève et la citadine subissent toutes deux l'impact de ce déplacement au potentiel délétère.

Le passage qui suit, que nous citons entièrement, illustre une autre facette du tableau de la femme que les générations de patriarcat ont peint :

*Woman has here [in the stateliest mansion in Beacon Street] left **traces of her delicacy and refinement, and of her gentle labors.** Eve ransacks a work-basket, and instinctively thrusts the rosy tip of her finger into a thimble. She takes up **a piece of embroidery**, glowing with mimic flowers, in one of which **a fair damsel** of the departed race has left **her needle.** Pity that the Day of Doom should have anticipated the completion of such **a useful task!** Eve feels almost conscious of the skill to finish it. **A piano-forte** has been left open. She flings her hand carelessly over the keys, and strikes out a sudden melody, no less natural than the strains of the Aeolian harp, but joyous with the dance of her yet unburdened life. Passing through **a dark entry**, they find **a broom** behind the door; and Eve, who comprises the whole nature of womanhood, has a dim idea that it is **an instrument proper for her hand.** In another apartment they behold a canopied bed, and all the appliances of luxurious repose. A heap of forest-leaves would be more to the purpose. They enter the **nursery**, and are perplexed with the sight of **little gowns and caps, tiny shoes, and a cradle;** amid the drapery of which is still to be seen the impress of a baby's form. Adam slightly notices these trifles; but Eve becomes involved in a fit of mute reflection, from which it is hardly possible to rouse her. [New Adam and Eve ; 1982 ; 755 ; nous soulignons]*

L'extrait semble faire partie d'un paradigme, celui de la conformité aux clichés essentialistes contre lesquels s'insurge l'écrivain, mais aussi Margaret Fuller. Et pourtant, un autre paradigme vient s'inscrire dans la grille de lecture que nous offre Hawthorne. En effet, nous comprenons que cette peinture traditionnelle de la nature de la féminité est en réalité teintée de touches subversives, voire ironiques, qui vont totalement en modifier la signification. Tout se passe comme si Hawthorne invitait son lecteur, et notamment sa

lectrice, cible privilégiée de ses contes⁵³⁷, à emprunter la route de la modernité pour remettre en cause et bousculer les idées préconçues de la féminité vieilles de plusieurs générations et qu'il, et surtout elle, acceptent sans engager la moindre discussion de leur validité et de leur bien-fondé. Ce sont d'ailleurs les lectrices extradiégétiques qui vont permettre à la voix mineure des figures féminines d'atteindre ce « territoire propice à son expansion » et « la ren[dre] vibrante en en permettant le glissement entre visible et invisible, entre lecture apparente explicite et lecture mythique plus implicite⁵³⁸ ».

Sur ce portrait classique, romantique et victorien, que le narrateur trace de la femme, Hawthorne appose donc un portrait-palimpseste, qui intègre et absorbe son support pour le sublimer. D'une certaine façon, le patron qui lui sert de modèle, celui de la féminité conventionnelle, lui apparaît usé et peu malléable. Il n'admet aucune suture ni aucun crochet de guingois ni retouche, et tire sa rigidité du dogme puritain dont il est l'expression. Cette toile de fond, si Hawthorne désire l'altérer et y effacer la trace dogmatique indélébile, va devoir subir des grattages successifs afin de gommer les traits les plus profonds d'une peinture peu originale. Les traces de l'ancien temps (*the departed race*) restent présentes dans le nouveau portrait élaboré par Hawthorne, mais tout en subtilité et discrétion. La critique réside donc bien dans l'impossibilité pour la femme de démanteler un modèle strict de féminité : elle n'a d'autre choix que de se plonger dans ce moule féminin, et, par un effet pervers de résignation⁵³⁹, d'acceptation et d'accoutumance, le moule en est devenu valable à travers les âges. C'est ce que Bourdieu appelle les « habitus » :

*Le nomos arbitraire qui institue les deux classes dans l'objectivité ne revêt les apparences d'une loi de la nature [...] qu'au terme d'une somatisation des rapports sociaux de domination : c'est au prix et au terme d'un formidable travail collectif de socialisation diffuse et continue que les identités distinctives qu'institue l'arbitraire culturel s'incarnent dans des habitus clairement différenciés selon le principe de division dominant et capables de percevoir le monde selon ce principe.*⁵⁴⁰

⁵³⁷ Ainsi l'apostrophe dans le paragraphe conclusif de la nouvelle « The Vision of the Fountain » (publiée dans le numéro du mois d'août de la revue *New England Magazine* en 1835, puis de nouveau en 1837 dans le recueil *Twice-Told Tales*) : « Fair ladies, there is nothing more to tell. [...] If I transformed her to an angel, it is what every youthful lover does for his mistress. Therein consists the essence of my story. But, slight the change, sweet maids, to make angels of yourselves ! » [« The Vision of the Fountain » ; CE, IX : 219 ; nous soulignons]

⁵³⁸ Garrait-Bourrier 197

⁵³⁹ La résignation fait partie de ces « vertus négatives » qui, avec l'abnégation et le silence sont, pour Bourdieu, le produit d'un « travail de socialisation » continu. (Cf. Bourdieu 55)

⁵⁴⁰ Bourdieu 29 (italiques de l'auteur)

La nécessité culturelle a acquis un caractère naturel et instinctif, comme en témoigne le vocabulaire utilisé par le narrateur. La femme ne connaît que cette condition, elle n'aspire pas à une autre existence.

Dans le passage précédemment cité, des termes comme « instinctively », « carelessly », « glowing », « her delicacy and refinement », « mimic », « a sudden melody », « joyous », et « a baby » cohabitent avec des expressions dont l'agressivité latente et brutale peut laisser présager une révolution féminine et une insurrection contre tous les carcans de la féminité, et de ce qu'on peut appeler la « féminitude » : « thrusts », « ransacks », « flings », « the strains », ou encore « a fit » (ce que nous avons souligné d'un trait simple dans l'extrait) se réfèrent à des actions qui dénotent une certaine violence silencieuse, comme refoulée et résorbée pour éviter un débordement catastrophique et une répression carcérale. Le syntagme « her gentle labors » semble réunir dans une seule expression les aspects de l'existence féminine, qui est fait de plusieurs « instruments proper for her hand » : ce sont, bien sûr, l'aiguille à tricoter, le dé à coudre, le piano, le balai, et le berceau. La femme, c'est avant tout la bonne ménagère, la bonne épouse et la bonne mère, la triade de la féminité incontestée et incontestable.

Pour chacun de ces items, le narrateur adopte une position ambivalente. D'un côté, il assoit l'autorité de l'intuition du beau sexe, la conscience naturelle de la nécessité de tels labeurs féminins : ces derniers confèrent à la femme le sens de sa vie, qui doit être entière consacrée à l'entretien matériel, esthétique, artistique, et à la reproduction biologique de son foyer. Elle est loin l'image d'une Ève biblique subversive, de mauvais augure pour le destin humain. De l'autre côté, le narrateur semble s'insurger contre la soi-disante naturalité des tâches attribuées aux femmes. Les verbes déjà mentionnés, (*ransack*, *thrust*, *fling*), semblent indiquer un malaise incongru, indicible devant ce qui est une sorte de viol conscient mais involontaire de l'essence même de la femme par elle-même. Elle se jette seule dans l'étreinte contraignante et étouffante de la domesticité, condition jugée instinctive, intuitive, naturelle, en un mot, féminine. La maternité, comme l'inclination à la domesticité, fait indéniablement partie des qualités dites innées chez la femme. Sa réaction intuitive face au berceau le démontre. Même les accomplissements habituels de la victorienne par excellence passent pour des activités réductrices et restrictives de la liberté individuelle de la femme. Ève ne se jette-t-elle pas littéralement sur le piano dont elle fait, néanmoins, émaner des notes douces, joyeuses, « no less natural than the Aeolian harp », elle, le chantre angélique de la femme

romantique américaine, celle qui est en harmonie avec la Nature ? Cette scène fait écho au chant mélodieux auquel s'adonne Dorcas dans la forêt :

The whole song possessed the nameless charm peculiar to unborrowed thought; but four continually-recurring lines shone out from the rest like the blaze of the hearth whose joys they celebrated. Into them, working magic with a few simple words, the poet had instilled the very essence of domestic love and household happiness, and they were poetry and picture joined in one. [Malvin Burial ; 1987 ; 30 ; nous soulignons]

La poétisation du culte de la domesticité semble, chez Hawthorne, voiler le poids socio-culturel et moral qu'il implique dans la vie de la femme. Le bruit assourdissant d'un coup de feu dans les environs tire Dorcas de sa rêverie éveillée :

As Dorcas sang, the walls of her forsaken home seemed to encircle her; she no longer saw the gloomy pines, nor heard the wind, which still, as she began each verse, sent a heavy breath through the branches and died away in a hollow moan from the burden of the song. She was aroused by the report of a gun in the vicinity of the encampment; and either the sudden sound or her loneliness by the glowing fire caused her to tremble violently. [Malvin Burial ; 1987 ; 31 ; nous soulignons]

Le paradis domestique n'est en fait qu'un rêve qui évacue la réalité du monde extérieur : la femme est comme en décalage avec ce dernier. Le « fardeau de la chanson », c'est bien ce poids de la réalité qui pèse lourdement sur l'existence éthérée de la femme.

Comment comprendre autrement l'entrée obscure (« dark entry ») derrière laquelle se trouve le balai, et qui n'illumine pas la sombre idée (« dim idea ») qu'Ève se fait de la nature de la féminité (« whole nature of womanhood ») ? Le narrateur se fait volontiers le champion invétéré de la condition féminine et entame une discrète discrimination entre ce qui relève de la nature, de l'inné féminin, et ce qui découle d'une éducation, d'une culture majoritairement façonnée selon les désirs, besoins et fantasmes de la société masculine. Dans le passage cité, le mélange de termes contradictoires entre, d'un côté, des expressions renvoyant à la douceur naturelle de la femme, et de l'autre, celles trahissant une attitude de violence discrète et muette, peut être lu comme la textualisation d'un sentiment de répression, une colère que les femmes auraient refoulée pendant des générations et qui transparaît malgré elles, le signe qu'un mal-être profond les ronge. La colère tacite menace l'équilibre de la société phallocratique qui a implémenté des principes naturels de la féminité. Pour la nouvelle Ève, les êtres humains sont nés libres et égaux, et le décalage entre les attentes masculines et les

désirs féminins est insupportable. Son désir de retourner dans leur univers montre bien l'injustice du monde déchu.

LA PERMANENCE DES CLICHES ESSENTIALISTES : LE PALIMPSESTE BIBLIQUE COMME LIMITE DU FEMINISME HAWTHORNIEN

Le palimpseste biblique qui entre dans la composition du conte « Lady Eleanore's Mantle » se met, lui aussi, au service d'une réécriture féministe du féminin. Avec l'héroïne, les modèles sont notamment masculins, et participent de la masculinisation de Lady Eleanore, la figure féminine qui revêt les traits des tyrans sanguinaires mais aussi ceux d'un Christ triomphal.

Lady Eleanore est, tantôt tacitement, tantôt ouvertement, comparée aux tyrans pharaoniques qui exercent un joug cruel et inhumain sur le peuple juif tenu en esclavage depuis des générations. Conor Michael Walsh nous donne quelques exemples, dont celui, entre autres, de Jehoaiakim :

Another example appears in 2 Chronicles 36:5, "Jehoiakim was twenty and five years old when he began to reign, and he reigned eleven years in Jerusalem: and he did that which was evil in the sight of the LORD his God." As is noted in Trawick's The Bible as Literature, twelve of the twenty kings of Judah covered in 1 Kings and 2 Kings were considered "bad."⁵⁴¹

Aussi Lady Eleanore descendrait-elle de cette lignée de rois tyranniques, qui ont versé le sang de milliers d'innocents⁵⁴² dans le seul but pervers d'assouvir un malin plaisir mégalomane d'hégémonie. La pestilence qui s'abat sur ses « sujets » serait alors un décret diabolique énoncé par Lady Eleanore en personne. Elle répète ainsi la tragédie qui s'est également abattue sur Ramsès II avant de libérer le peuple de Moïse :

11:4 And Moses said, Thus saith the LORD, About midnight will I go out into the midst of Egypt:

⁵⁴¹ Walsh 85

⁵⁴² Nous le répétons, nous considérons le récit biblique d'un point de vue poétique et littéraire comme source d'inspiration de Nathaniel Hawthorne.

*11:5 And all the firstborn in the land of Egypt shall die, from the first born of Pharaoh that sitteth upon his throne, even unto the firstborn of the maidservant that is behind the mill; and all the firstborn of beasts.*⁵⁴³

Le spectacle funèbre de la peste, décrit des pages 273 à 280 de l'édition du Centenaire, introduit, par un décalage comico-tragique de tons, une note burlesque à l'ensemble, une dimension gothique où monstration sera synonyme de monstruosité. En effet, endossant le rôle de tyran féminin hautain et imbu de sa personne, Lady Eleanore se laisse aller à un sadisme spectaculaire, qui culmine dans cette scène où elle piétine littéralement celui qui sera dès lors décrit comme un jeune fou insensé :

A black slave in livery now leaped from behind the coach, and threw open the door; [...]. A pale young man, with his black hair all in disorder, rushed from the throng, and prostrated himself beside the coach, thus offering his person as a footstool for Lady Eleanore Rochcliffe to tread upon. She held back an instant; yet with an expression as if doubting whether the young man were worthy to bear the weight of her footstep, rather than dissatisfied to receive such awful reverence from a fellow-mortal. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 275]

La scène semble être une réécriture ironique de l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem⁵⁴⁴. « Ironique » parce que l'on ne peut s'empêcher d'être marqué par le processus de renversement de valeurs que déclenche le narrateur pour condamner péremptoirement l'attitude de Lady Eleanore, d'un côté, et, de l'autre, le comportement problématique de la foule. Ici, l'âne de Jésus, symbole de son humilité et de son humiliation imminente, est remplacé par un véhicule (*coach*) qui cristallise l'orgueil aristocratique outrepassant de Lady Eleanore. La foule en liesse qui attendait patiemment l'arrivée du Messie est ici parodiée par cette foule en délire, fascinée et hypnotisée par les richesses dorées, qui s'est réunie et rassemblée de part et d'autre du portail, pâle copie de la porte de Jérusalem, symbole du royaume de Dieu dont on devait célébrer l'avènement au travers de l'entrée triomphale du Messie dans la ville sainte. Les branches de rameau sont ici remplacées par le corps humain masculin que Lady Eleanore n'hésite pas à piétiner, ne faisant qu'exaucer, comme elle le croit et l'affirme cyniquement, le vœu d'infériorité de ce dernier.

L'accès triomphal accompli par Jésus est, ici, accompli dans l'orgueil là où l'humilité était partout présente, jusque dans la simple tenue du Messie qui jure tragiquement avec le « riding habit of velvet » de l'héroïne [Lady Eleanore ; CE, IX ; 279]. Comme si, finalement,

⁵⁴³ *KJV*, Exodus 11: 4-5, « OT » 78

⁵⁴⁴ Cf. *KJV*, John 12:12-17 et 12:19, « NT » 133

Lady Eleanore ressemblait davantage au riche dignitaire qui, paré de ses plus beaux bijoux et plus riches habits, demande au Christ ce qu'il doit faire pour hériter du royaume de Dieu :

19: 16. And, behold, one came and said unto him, Good Master, what good thing shall I do, that I may have eternal life?

17. And he said unto him, Why callest thou me good? there is none good but one, that is, God: but if thou wilt enter into life, keep the commandments.

22. Jesus said unto him, If thou wilt be perfect, go and sell that thou hast, and give to the poor, and thou shalt have treasure in heaven: and come and follow me.⁵⁴⁵

Lorsque Jésus l'enjoint de le suivre après s'être défait de toutes ses possessions terrestres, cet homme riche, dépité, fait demi-tour, attaché comme il est à son confort matériel de ce monde ici-bas, ce qui lui valut de devenir le fameux chameau du proverbe christique : « Il est plus facile pour un chameau de passer dans le trou d'une aiguille qu'à un homme riche d'entrer dans le royaume de Dieu⁵⁴⁶ ». Comme le jeune homme riche, Lady Eleanore ne réussira à ôter son manteau doré dans l'espoir de sauver son âme qu'une fois que la mort aura bien entamé son enveloppe corporelle. Son attachement au matérialisme la rapproche également d'une autre figure masculine biblique, à savoir le tyran Hérode Antipas.

Selon la Bible, Hérode Antipas ordonna la décollation du prophète Jean le Baptiste pour satisfaire aux désirs de Salomé, sa nièce et belle fille qu'il convoitait d'une passion incestueuse. L'évangile de Matthieu retrace ainsi son histoire :

14:3. For Herod had laid hold on John, and bound him, and put him in prison for Herodias' sake, his brother Philip's wife.

4. For John said unto him, It is not lawful for thee to have her.

6. But when Herod's birthday was kept, the daughter of Herodias danced before them, and pleased Herod.

7. Whereupon he promised with an oath to give her whatsoever she would ask.

8. And she, being before instructed of her mother, said, Give me here John Baptist's head in a charger.

⁵⁴⁵ *KJV*, Matthew 19: 16-17 et 19: 22, « NT » 27-28

⁵⁴⁶ « And again I say unto you, It is easier for a camel to go through the eye of a needle, than for a rich man to enter into the kingdom of God. » *KJV*, Matthew 19:24, « NT » 28

9. *And the king was sorry: nevertheless for the oath's sake, and them which sat with him at meat, he commanded it to be given her.*⁵⁴⁷

Dans la *New International Version* de la Bible, l'évangile de Matthieu indique, toujours au verset 6, que « On Herod's birthday the daughter of Herodias danced for the guests⁵⁴⁸ ». L'anniversaire d'un tétrarque était célébré en grande pompe, et l'idée de spectacle est également prégnante avec la danse que Salomé exécute pour son beau-père et oncle. Le spectacle offert par la cour de la maison du gouverneur, tout en mimant ironiquement la cour de la vieille Angleterre, dont les artifices et les corruptions étaient si péremptoirement déplorés par la compagne du Colonel Shute [Lady Eleanore ; CE, IX ; 273], et dont elle voulait préserver l'innocente Eleanore, — ce spectacle, donc, mime également, dans le creux du silence biblique impliqué par la seule mention de l'expression « Herod's birthday », la pompeuse matérialité. Le cadre du récit hawthornien est donc similaire au cadre biblique, mais les protagonistes, sous la direction de Hawthorne, jouent des rôles qui ne sont pas tout à fait les leurs. Nous assistons en effet à une distribution qui n'est pas en adéquation avec le sexe du personnage d'origine. Le gouverneur semble ici jouer une Hérodiade moins autoritaire, plus effacée, plus « accessoire » ; Salomé, elle, semble absente, ou bien prend-elle les traits, ou plutôt les fils brodés, du manteau magnifique ? Lady Eleanore, quant à elle, règne en parfait Hérode, bafouant la dignité et la virilité du nouveau Baptiste qu'est Jervase Helwyse, dont la folie n'a d'égale que la démence prophétique de cette voix qui criait dans le désert et qu'on devait étouffer à tout prix. Seul Jervase semble ainsi échapper au travestissement que le renversement des rôles induit.

Le spectacle que nous donne à voir le narrateur est donc la version moderne du spectacle biblique dont le clou sera la décollation tyrannique de celui qui était tout de même lié par le sang au Christ. Sous la plume de Nathaniel Hawthorne, le prophète sera épargné, et la « danse des sept voiles » exécutée par Salomé devient ce bal dont Lady Eleanore est le centre rayonnant et qui, pour le spectateur attentif, inaugure un auspiceux changement dans l'apparence de la jeune femme, comme si le couperet allait se retourner contre elle, ce que ne manque pas de clamer Jervase : « “All have been her victims! Who so worthy to be the final victim as herself?” » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 287]. Pour finir, ce spectacle, ainsi que le bal organisé en l'honneur de Lady Eleanore, dégagent des relents de corruption et vanité

⁵⁴⁷ *KJV*, Matthew 14:3-4 et 6-9, « NT » 21

⁵⁴⁸ *New International Version*, Matthew 14:6. [en ligne]. Disponible : <http://biblehub.com/matthew/14.htm>. Consulté le 23/05/2015.

similaires à ceux qui ont condamné Sodome et Gomorrhe à la damnation et au châtement divins. Voici le passage du texte hawthornien que nous citons intégralement pour préserver l'intégrité de la peinture sociale :

In obedience to the summons, there was a general gathering of rank, wealth, and beauty; and the wide door of the Province-House had seldom given admittance to more numerous and honorable guests than on the evening of Lady Eleanore's ball. Without much extravagance of eulogy, the spectacle might even be termed splendid; for, according to the fashion of the times, the ladies shone in rich silks and satins, outspread over wide-projecting hoops; and the gentlemen glittered in gold embroidery, laid unsparingly upon the purple, or scarlet, or sky-blue velvet, which was the material of their coats and waistcoats. The latter article of dress was of great importance, since it enveloped the wearer's body nearly to the knees, and was perhaps bedizened with the amount of his whole year's income, in golden flowers and foliage. The altered taste of the present day—a taste symbolic of a deep change in the whole system of society—would look upon almost any of those gorgeous figures as ridiculous; although that evening the guests sought their reflections in the pier-glasses, and rejoiced to catch their own glitter amid the glittering crowd. What a pity that one of the stately mirrors has not preserved a picture of the scene, which, by the very traits that were so transitory, might have taught us much that would be worth knowing and remembering! [Lady Eleanore ; CE, IX ; 277]

Le narrateur lui-même semble déplorer l'absence d'un artiste-peintre qui aurait pu, à la manière du peintre des « Prophetic Pictures », immortaliser cette scène de faste et splendeur, de vanité (à prendre également dans son sens pictural du terme) et futilité. Jervase, tel l'Ecclésiaste, est en droit de s'insurger contre l'exhibition malsaine de ces richesses :

1:1. The words of the Preacher, the son of David, king in Jerusalem.

2. Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities; all is vanity.

3. What profit hath a man of all his labour which he taketh under the sun?

14. I have seen all the works that are done under the sun; and, behold, all is vanity and vexation of spirit.⁵⁴⁹

La Province-House est le lieu de l'iniquité, de la perdition, de la débauche spirituelle, de la dépravation animale. Les pluriels collectifs, les flous qualificatifs esquissés par des termes génériques, asexués (*the wearer, the figures*), que seuls des pronoms (possessifs notamment) permettent de définir (*his whole year's income* où « his » renvoie au « wearer » anonyme),

⁵⁴⁹ *KJV*, Ecclesiastes 1:1-3 et 14, « NT » 751

ainsi que l'accumulation d'adjectifs de nature (dénotant, par exemple, la couleur du velours : « the purple, or scarlet or sky-blue velvet »), de jugement (« honorable », « splendid », « great », « gorgeous », « ridiculous », « stately », « transitory ») — tous ces éléments textuels contribuent à dépeindre les contours plus ou moins affinés d'une peinture vivante, véritable ekphrasis dont la portée morale submerge le portrait social du rassemblement majestueux.

Ainsi, comme nous venons de le voir au travers de l'intertexte biblique, Hawthorne procède à une véritable féminisation de l'hypotexte sacré, qui lui permet, que ce soit au niveau du simple motif comme avec « Lady Eleanore's Mantle », ou au niveau de la diégèse comme c'est le cas pour « The New Adam and Eve » entre autres, d'entamer son pèlerinage littéraire qui le mènera à donner forme à ce « devenir-femme » qui se tapit entre les lignes de ses récits.

Chapitre deuxième.

Le « devenir-femme » ou la féminisation du texte hawthornien

Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité, ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non-préexistants, d'autant moins déterminés dans une forme qu'ils se singularisent dans une population.

Deleuze, Critique 11

Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation.

Deleuze et Guatarri, Kafka 33

L'objet de cette troisième et dernière partie est de nous intéresser à ce qui constitue le « devenir-femme » de l'écriture de Nathaniel Hawthorne dans le cadre de la littérature mineure que constitue le corpus court de l'écrivain. En effet, nous soutenons l'idée que celui-ci se fait femme tout au long de son œuvre courte, pour finalement le devenir pleinement avec *The Scarlet Letter*, texte féminin et féministe. Incidemment, certains éléments de ce roman laissent encore à penser que Nathaniel Hawthorne reste prisonnier de certains clichés et préjugés traditionalistes, attachés au respect de la norme puritaine en vigueur, notamment à l'époque de la diégèse, ce XVII^e siècle de la lubie et l'obsession américaine pour les sorcières. Cependant, nous pouvons affirmer que c'est avec cet écrit fictif long que Hawthorne sublimera sa conviction, dissimulée jusque là, que la femme constitue le point névralgique de sa création. La femme se dit, et malgré tout l'indicible et le non-dit de la fiction courte de l'écrivain, il est clair qu'elle est là. Elle veut se donner à être lue, à être saisie : elle veut dire sa présence, ou, encore mieux, elle veut dire sa non-présence. La femme se dissimule ainsi dans les formes les plus ambiguës de l'écriture hawthornienne. La femme se laisse attendre par le lecteur, qui la désire, tout autant que le héros masculin.

Davantage que l'attente de la venue de la femme dans le texte, c'est réellement ce qui rend ce dernier non plus seulement féminin, ni même uniquement féministe, mais bien littéralement « femme » :

Mais la seule question quand on écrit, c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner. Kleist et une folle machine de guerre, Kafka et une machine bureaucratique inouïe... (et si l'on devenait animal ou végétal par littérature, ce qui ne veut certes pas dire littérairement ? ne serait-ce pas d'abord par la voix qu'on devient animal ?)⁵⁵⁰

Ainsi, si le texte kafkaïen « devient » cette « machine bureaucratique inouïe », le texte hawthornien, lui, devient, pour paraphraser Deleuze et Guatarri, cette machine féminine insoupçonnée. Et si l'instrument de cette transformation du texte est l'organe anthropomorphique qu'est la « voix », alors celle que Hawthorne donne à entendre au travers de ses récits est une voix de femme, la voix féminine qui se tapit au plus profond de son être et resurgit non plus *sur* mais *au-delà* du texte, dans la profondeur des lignes du texte dont la « teneur » et la « densité propre⁵⁵¹ » en constituent le « corps sans organes⁵⁵² ». Le féminisme, mais aussi la féminité de Hawthorne, se disent à travers une voix contestataire qui émane de ses figures fictionnelles avec lesquelles Hawthorne établit une véritable « connexion⁵⁵³ » inconsciente et, peut-être même, jamais vraiment reconnue par lui-même. Cette voix féminine enfouie, ce devenir-femme insoupçonné, c'est la vraie « *surprise* » qui attend Hawthorne, « ce par quoi le sujet se sent dépassé, par quoi il en trouve à la fois plus et moins qu'il n'en attendait – mais de toute façon, c'est, par rapport à ce qu'il attendait, d'un prix unique⁵⁵⁴ ».

Ce chapitre sera le lieu de l'affirmation progressive de cette conscience du féminin qui, chez Hawthorne, prend une dimension macrostructurale qui va lui permettre, ensuite, d'y insérer sa tribune de contestation. Ainsi, il apparaît que l'allégorie est ce genre qui favorise ce mouvement deleuzien de déterritorialisation par lequel la femme, en subissant un déplacement d'un territoire – la sphère de domination masculine – à un autre – celle de l'affirmation d'une identité féminine indépendante –, *devient* femme. L'allégorie est la voie de la multiplicité des couches qui fait la richesse d'un texte. Elle est celle qui permet, non pas de passer d'une binarité dichotomique à une « bi-univocité », ce qui, selon Deleuze, ne serait « guère mieux⁵⁵⁵ », mais de transcender ce passage tout en néanmoins conservant les *loci* opératoires de chacune de ces logiques :

⁵⁵⁰ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 10 (italiques de l'auteur)

⁵⁵¹ Deleuze et Guatarri 10

⁵⁵² Deleuze et Guatarri 10

⁵⁵³ Deleuze et Guatarri 10

⁵⁵⁴ Lacan, *Quatre concepts* 33 (italiques de l'auteur)

⁵⁵⁵ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 10

*Les relations bi-univoques entre cercles successifs ont seulement remplacé la logique binaire de la dichotomie. La racine pivotante ne comprend pas plus la multiplicité que la racine dichotome. L'une opère dans l'objet quand l'autre opère dans le sujet.*⁵⁵⁶

L'objet et le sujet du texte hawthornien, c'est bien le corps de femme, dont nous avons pu voir les diverses dimensions (sociale, symbolique, sensible) qui, au final, finissent par se confondre, par fusionner dans un seul et même corps – le texte hawthornien.

L'affirmation d'une conscience du féminin

Il n'y a pas la femme, la femme n'est pas-toute.

Lacan, Encore 14

Si l'allégorie est le genre littéraire qui permet une affirmation de la fusion du corps de la femme et du corps du texte de Hawthorne, la psychanalyse, quant à elle, nous offre, pour reprendre le terme deleuzien, un autre territoire où se fera entendre la voix, *une* voix : celle du genre ? L'une – masculine – implique l'autre – féminine ; l'une contient l'autre, l'une enferme l'autre. Le désir, chez Hawthorne, sera la voix de la femme étouffée par un *ego* masculin annihilateur de l'*alter ego* féminin. Le désir masculin, c'est donc, non plus la voix de la femme, mais la voie vers « la⁵⁵⁷ » femme.

LE CORPS DE LA FEMME ET LA PULSION DE MORT : LA DESTRUCTION DU FEMININ

*L'amour est-il une exception, la seule, mais de première grandeur, à la loi de la domination masculine, une mise en suspens de la violence symbolique, ou la forme suprême, parce que la plus subtile, la plus invisible, de cette violence ?*⁵⁵⁸

La réponse qu'Hawthorne apporte au problème de l'effet de l'amour sur les relations entre les hommes et les femmes semble privilégier la seconde alternative. Il n'est qu'à voir les réactions de Georgiana ou Beatrice, qui acceptent de se plier aux jugements masculins sous

⁵⁵⁶ Deleuze et Guattari 11

⁵⁵⁷ Lacan, *Encore* 14

⁵⁵⁸ Bourdieu 116

l'influence respective de leur dévotion conjugale et leur admiration amicale, des sentiments qui « confère[nt] à l'aimé une valeur absolue⁵⁵⁹ ». Et cette acceptation résignée n'est nulle part plus prégnante que dans la relation qu'entretient la femme avec son propre corps, une relation qui oscille entre aliénation et hainamoration⁵⁶⁰. S'ensuit un rapport amour-haine qui est le mieux illustré par la relation ambivalente qu'entretient Georgiana avec sa tache de naissance, et qui est aussi décliné chez Beatrice sous la forme de sa volonté d'appartenir à la race du commun des mortels et de mourir sous l'assaut verbal de son amant : « “[...] Yes; spurn me, tread upon me, kill me! O, what is death after such words as thine?” » [Rappaccini ; 1987 ; 207]. Georgiana est plus que consciente de ne pas correspondre à ces « catégories dominantes, c'est-à-dire masculines⁵⁶¹ » de l'expérience féminine du corps.

Dans notre première partie, nous nous en rappelons, nous avons dressé un tableau descriptif et comparatif des diverses occurrences de la tache de naissance selon le locuteur et focalisateur dont les opinions étaient rapportées par le narrateur, directement ou indirectement. Nous en avons profité pour esquisser les contours de la stratégie discursive qu'Aylmer utilise pour retourner la situation en sa faveur en persuadant et convaincant son épouse de l'affreuse réalité que sa marque corporelle représente à ses yeux, et devrait représenter aux yeux du monde. Nous voulons y revenir pour y déceler les conséquences fatales que cette manipulation langagière provoque chez Georgiana. En effet, la perversité qu'Aylmer démontre dans ses prérogatives langagières destinées à rendre l'esprit et le cœur de son épouse malléables, au point de détruire les convictions intimes de Georgiana, va entamer la confiance en soi de cette dernière et aboutir à l'atrophie de son *ego*. Réduite à néant, Georgiana en vient à envisager la mort comme seule issue de libération d'une situation aux tensions psychologiques intenable.

Nous pourrions retranscrire cette réaction sous forme d'équations mathématiques. La mise en équation ressemble au projet d'Aylmer, dont les motivations premières ne sont pas le traitement de l'humain, mais bien les retombées scientifiques qui en découleront. Ainsi, du point de vue de l'époux, la retranscription de sa conceptualisation de la tache de sa femme ne

⁵⁵⁹ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 491

⁵⁶⁰ L'« hainamoration » est un néologisme lacanien selon lequel la haine et l'amour interagissent et entrent dans une relation d'entrelacement. Madeleine Gueydan résume le concept ainsi : « L'amour c'est donc l'énamoration qui devient l'hainamoration, il n'y a pas d'amour de l'autre qui ne soit narcissique, qui ne soit semblant, qui ne soit ignorance du désir, demande insatiable, car l'amour est manque de savoir être. Si l'amour est réciproque c'est que chacun à son tour est pour l'autre la bobine rejetée car décevante et bobine rappelée car elle manque. Jeu interminable de la présence/absence ». (Madeleine Gueydan, « Retour à Lacan », *Oxymoron* 2 (2011) : 3)

⁵⁶¹ Bourdieu 75

peut qu'être envisagée sous l'angle de l'addition dont la somme est, pour lui, l'apogée de la négation, voire de la négativité :

[Georgiana + tache = monstruosité corporelle]

Seule une stratégie de la soustraction, et même de l'extraction, pourra renverser le résultat et le diriger vers le pôle positif de la beauté humaine :

[Georgiana – tache = perfection physique]

Avant de subir les effets invisibles de ce que nous pouvons appeler la manipulation psychologique d'Aylmer, pour Georgiana, l'opération additive, qui pour son époux est celle qui va entraîner ses perspectives d'extraction, produisait un résultat positif :

[Georgiana + tache = charme physique]

Ce jugement était, comme nous l'avons vu plus haut, celui des admirateurs anonymes, qui considéraient la tache, non comme un défaut physique, mais comme un agrément corporel qui rehausserait presque sa beauté exceptionnelle. Pour Aylmer, c'est dans ce « presque » que réside son champ d'action, l'alternative du possible, la transformation du négatif en positif.

Ainsi, très schématiquement, nous pourrions transformer cette équation et y appliquer le principe lacanien de l'aliénation. Dans son séminaire XI, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan explique ce processus qui met en jeu la dialectique du *vel* et de l'*ou*, le premier étant « la première opération essentielle où se fonde le sujet⁵⁶² ». Ce *vel*, c'est en réalité une forme de l'*ou* que Lacan, remémorant à ses étudiants leur « minimum d'éducation logicienne », résume ainsi : il y a le « *vel* exhaustif – je vais *ou* là *ou* là – si je vais là, je ne vais pas là, il faut choisir. Il y a aussi une autre façon d'employer *vel* – je vais d'un côté *ou* de l'autre, on s'en fout, c'est équivalent⁵⁶³ ». La troisième forme du *vel* que Lacan énonce est le *vel* de l'aliénation :

Le vel de l'aliénation se définit d'un choix dont les propriétés dépendent de ceci, qu'il y a, dans la réunion [des objets appartenant à deux cercles distincts], un élément qui comporte que, quel que soit le choix qui s'opère, il a pour conséquence un ni l'un, ni l'autre. Le choix n'y est donc que de savoir si l'on entend garder une des parties, l'autre disparaissant en tout cas.⁵⁶⁴

L'exemple somme toute ordinaire que Lacan donne du choix à faire entre la bourse et la vie nous permet de mieux comprendre la réaction de Georgiana face à sa tache. En effet, le

⁵⁶² Lacan, *Quatre concepts* 234

⁵⁶³ Lacan 235 (italiques de l'auteur)

psychanalyste nous dit de cette alternative qu'elle aboutit nécessairement à une perte : « Si je choisis la bourse, je perds les deux. Si je choisis la vie, j'ai la vie sans la bourse, à savoir, une vie écornée⁵⁶⁵ ». Si nous substituons ces termes par ceux qui entrent dans le rapport entre Georgiana et sa tache, nous pouvons dire que si Georgiana choisit la tache – un choix négatif puisqu'il s'agit d'effacer l'existence de cette marque –, elle perd les deux : la tache disparaît, sa vie aussi. Si Georgiana fait le choix de la vie, elle a la vie sans l'amour de son mari – ici, aussi, le choix alternatif est négatif dans la mesure où accepter la tache, c'est la conserver, survivre mais encourir le dégoût éternel d'Aylmer.

Avec Hawthorne, les termes de l'équation, nous le voyons, se complexifient, au point qu'un autre terme va venir se substituer à l'un des deux choix : l'alternative de la mort va remplacer celle de la vie dans le rapport qui oppose la jeune femme à sa tache de naissance. Ainsi, avec cette alternative supplémentaire, nous entrons dans le processus d'aliénation hégélien qui met en jeu la liberté d'un côté, et la vie, de l'autre : pour Hégel, nous explique Lacan, la « première aliénation [est] celle par quoi l'homme entre dans la voie de l'esclavage. *La liberté ou la vie !* S'il choisit la liberté, couic ! il perd les deux immédiatement – s'il choisit la vie, il a la vie amputée de la liberté⁵⁶⁶ ». Ainsi, pour reprendre le cas de Georgiana, nous pouvons paraphraser comme suit : si elle choisit la liberté – celle qui consiste à être débarrassée de sa tache – elle est comme l'esclave hégélien qui perd les deux ; si elle choisit la vie – le choix qui préserve l'existence de la tache – sa vie est « amputée » de l'amour du mari. Nous remarquons que cet amour constitue en réalité le véritable choix sous-jacent au désir de (sur)vie et à la pulsion de mort. Là où la mort remplace la vie, c'est dans ce choix où finalement, nous dit Lacan, « nous aurons les deux⁵⁶⁷ ! » Il apparaît donc qu'il n'y a pas vraiment de choix, et surtout de libre arbitre, si ce n'est dans l'hypothèse paradoxalement libératrice de faire le choix conscient et délibéré de la mort :

*Vous choisissez la liberté, eh bien ! c'est la liberté de mourir. Chose curieuse, dans les conditions où on vous dit la liberté ou la mort !, la seule preuve de la liberté que vous puissiez faire dans les conditions où on vous l'indique, c'est justement de choisir la mort, car là, vous démontrez que vous avez la liberté du choix.*⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ Lacan 235-236 (italiques de l'auteur)

⁵⁶⁵ Lacan 237

⁵⁶⁶ Lacan 237 (italiques de l'auteur)

⁵⁶⁷ Lacan 238

⁵⁶⁸ Lacan 238 (italiques de l'auteur)

PARTIE 3. AFFIRMATION D'UNE MINORITE
CHAPITRE DEUXIEME : LE DEVENIR-FEMME HAWTHORNIEN

Quel sera le choix de Georgiana selon les conditions imposées ? Pour le savoir, il est primordial de remonter à la source de ce dilemme, à savoir la position d'Aylmer, qu'il est également possible de décrire en des termes alternatifs. Ainsi le schéma suivant :

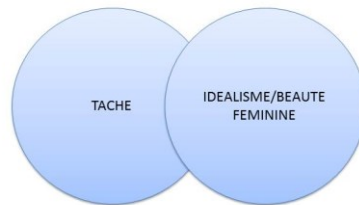


Figure 6: Le vel d'Aylmer : la dialectique de l'idéal féminin

Pour Aylmer, le choix peut être interprété comme suit : *la tache ou son idéal de beauté féminine*. S'il choisit le premier, il doit trahir son principe de vie ; s'il choisit le second, il doit dire adieu à la tache, et, par la même occasion, à sa femme puisque la réussite de son expérience sonne le glas de l'existence de Georgiana. Ainis, les véritables termes de l'alternative sont en réalité les suivants :



Figure 7: Le vel d'Aylmer (suite)

Illustrons nos propos par des extraits du texte hawthornien qui énoncent clairement ces alternatives. Nous pourrons alors révéler le choix de Georgiana. Le passage qui suit

exemplifie le rapport de haine que développe Georgiana, et contient l'alternative lacanienne qui sera la cause originelle de son aliénation finale :

"If there be the remotest possibility of it," continued Georgiana, "let the attempt be made, at whatever risk. Danger is nothing to me; for life, while this hateful mark makes me the object of your horror and disgust,— life is a burden which I would fling down with joy. Either remove this dreadful hand, or take my wretched life! You have deep science. All the world bears witness of it. You have achieved great wonders. Cannot you remove this little, little mark, which I cover with the tips of two small fingers? Is this beyond your power, for the sake of your own peace, and to save your poor wife from madness?" [Birthmark ; 1987 ; 121 ; nous soulignons]

Georgiana, dans la construction de son image propre, dépend de l'opinion de son mari :

"Save on your account, my dearest Aylmer," observed his wife, "I might wish to put off this birthmark of mortality by relinquishing mortality itself in preference to any other mode. Life is but a sad possession to those who have attained precisely the degree of moral advancement at which I stand. Were I weaker and blinder, it might be happiness. Were I stronger, it might be endured hopefully. But, being what I find myself, methinks I am of all mortals the most fit to die." [Birthmark ; 1987 ; 129]

L'usage de la forme comparative « weaker and blinder » montre que Georgiana se reconnaît comme un être faible et aveugle, à la merci de la manipulation insidieuse et hypocrite de son époux. La possibilité de résistance et de survie, qu'elle envisage également sur le mode hypothétique de la comparaison à son état présent, « Were I stronger », est le chemin vers l'acceptation de l'image de soi, celle que Georgiana construit. Pour la jeune femme, la voie de l'auto-construction est barrée, et la seule issue possible est la mort. Si l'image effective ne correspond plus à l'image idéalisée, Georgiana n'envisage que la solution extrême pour remédier à cet écart. Le schéma précédent, qui s'appliquait à Aylmer, peut, en ce qui concerne la jeune femme, s'écrire ainsi :

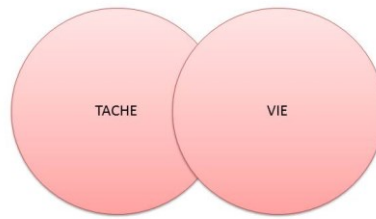


Figure 8: Le vel de Georgiana : la dialectique de la tache

La rhétorique culpabilisante et accusatrice d'Aylmer aura pour effet de substituer au cercle de la vie celui de la mort, conformément aux sentiments que Georgiana exprime dans le passage cité :

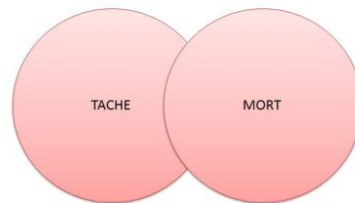


Figure 9: Le vel de Georgiana (suite)

Les qualifications péjoratives, auxquelles Georgiana aura recours pour décrire sa tache, miment de façon inquiétante celles utilisées par Aylmer, comme si tout le discours de Georgiana était parasité par les opinions négatives de son mari, qui ne peuvent que déteindre sur l'esprit crédule de la jeune femme. « Odious », « fatal », « hateful », « terrible », « horrible⁵⁶⁹ », voici des adjectifs que Georgiana utilise pour décrire ce qu'elle ressent pour ce qui est devenu un véritable stigmat, adjectifs qui faisaient partie du vocabulaire dépréciatif

⁵⁶⁹ Nous renvoyons notre lecteur à nos tableaux de relevés (1 à 4).

qu'Aylmer employait à son encontre. L'ultimatum que lance Georgiana à Aylmer (« *Either remove this dreadful hand, or take my wretched life!* ») est symptomatique de l'alternative non viable que le schéma représente. Et pourtant, considéré sous l'angle optimiste que Lacan semble suggérer dans sa lecture du choix à faire entre la liberté et la mort, le choix ultime fait par Georgiana – celui de mener jusqu'à son terme l'expérience d'éradication de sa tache – s'avère être le seul choix viable et vecteur de liberté. Son intuition d'une mort imminente, son désir suicidaire inavoué lui ont donné le courage d'assumer la seule décision de sa vie : celle d'y mettre un terme délibérément. Elle retourne ainsi contre Aylmer son ultimatum tacite, en ne lui laissant qu'une seule issue, celle de l'homicide involontaire. Le véritable *vel* aliénant pour Georgiana, c'est donc le discours du mari, cet autre qui laisse y transparaître cette « intimation » du « manque⁵⁷⁰ » que Georgiana va combler, à savoir le désir de (la) mort (d'Aylmer) de Georgiana.

Nous l'avons vu, Nathaniel Hawthorne développe l'attitude hyperbolique du scientifique, qui a tendance à exagérer l'horreur que la marque produit, faisant naître chez lui un sentiment irrépressible de haine, au point de l'exprimer au travers d'un cauchemar, véritable révélation pour Georgiana autant que pour Aylmer. Paradoxalement, les excès d'aversion sont contrebalancés par des tentatives de minimisation de la taille de la tache. En faisant montre d'une double attitude d'acceptation et de rejet, il incarne le discours phallocratique, lui aussi imprégné de cette ambivalence concernant la femme qui entre dans la norme et en même temps en sort dans un mouvement de défiance inacceptable pour l'autorité masculine. Le phénomène de jugement schizophrénique est caractéristique de ce que la psychanalyse a appelé le phénomène d'attraction-répulsion. La passion qu'éprouve Giovanni à l'égard de Beatrice est également de la même nature, et la réflexion du narrateur sur le mécanisme complexe de l'amour, si proche de la haine, révèle toute la difficulté à préserver une neutralité d'esprit et de cœur :

O, how stubbornly does love,—or even that cunning semblance of love which flourishes in the imagination, but strikes no depth of root into the heart,—how stubbornly does it hold its faith until the moment comes when it is doomed to vanish into thin mist! Giovanni wrapped a handkerchief about his hand and wondered what evil thing had stung him, and soon forgot his pain in a reverie of Beatrice. [Rappaccini ; 1987 ; 201]

⁵⁷⁰ Lacan, *Quatre concepts* 239

Les dérives conceptuelles contradictoires dont se rend coupable Aylmer trouvent ainsi leur origine dans cette réaction complexe de l'esprit humain qui ne parvient pas à résorber une attraction perverse pour la chose haïe :

"Ah, upon another face perhaps it might," replied her husband, "but never on yours. No, dearest Georgiana, you came so nearly perfect from the hand of Nature that this slightest possible defect, which we hesitate whether to term a defect or a beauty, shocks me, as being the visible mark of earthly imperfection." [Birthmark ; 1987 ; 119 ; nous soulignons]

Son discours se déploie et replie⁵⁷¹ sur lui-même, à la mesure que les propositions indépendantes se subordonnent à l'énoncé principal, évoluant autour d'une même idée, la tache de naissance, pour revenir sur elle, dans un mouvement de circularité discursive. L'alternative linguistique, introduite par « whether », s'intègre dans un segment fédéré par une épanorthose formidable qui fait ainsi stagner le discours d'Aylmer, qui retarde l'avènement d'une stabilité qualitative de l'énoncé. Plus qu'une simple indécision terminologique (*which we **hesitate whether to term a defect or a beauty***), c'est d'une manifestation du refoulé qu'il s'agit.

La tache va se loger dans l'inconscient du scientifique, et le discours subjectif de ce dernier en est l'expression. C'est ainsi qu'il va transformer Georgiana en cet Autre, objet de ce désir à « prendre "à la lettre" » :

« L'inconscient, c'est le discours de l'Autre⁵⁷² ». [...] , l'Autre c'est ce qui manque. Ou plutôt, c'est un lieu ; un endroit, où le sujet humain s'en va puiser de quoi exprimer son désir, ce fameux désir toujours troué, toujours en quête de ce qu'il n'a pas – et qui ne veut surtout pas avoir. Et l'expression de ce désir est à prendre « à la lettre » [...].⁵⁷³

L'intuition freudienne, Hawthorne l'a eue bien avant les psychanalystes, et énonce sa propre théorie de l'inconscient des rêves dans ces deux passages :

The mind is in a sad state when Sleep, the all-involving, cannot confine her spectres within the dim region of her sway, but suffers them to break forth, affrighting this actual life with secrets that perchance belong to a deeper one. [Birthmark ; 1987 ; 121 ; nous soulignons]

⁵⁷¹ Nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Le Pli : Leibniz et le baroque* (Paris : Éd. de Minuit, 1988).

⁵⁷² Lacan cité dans Clément 152

⁵⁷³ Clément 152-153

Truth often finds its way to the mind close muffled in robes of sleep, and then speaks with uncompromising directness of matters in regard to which we practise an unconscious self-deception during our waking moments. [Birthmark ; 1987 ; 121]

Hawthorne décrit l'intrusion de l'inconscient dans la vie réelle (*this actual life*) en termes gothiques qui rappellent l'image du château hanté (*her spectres*) : le verbe « break forth » dit toute la violence avec laquelle l'inconscient se permet de surgir, de ressurgir même, dans le quotidien, entraînant dans sa suite des émotions de peur irrépressible (*affrighting*) qui, à son tour, vont alimenter les spectres oniriques de nourriture coupable (*secrets*). La mention de Morphée participe, quant à elle, du goût pour l'allégorie, très prononcé chez Hawthorne, en même temps qu'elle accorde au sommeil des vertus anthropomorphiques : ce qui se passe dans cette région hors du contrôle de la psyché humaine est indépendant de toute volonté et de toute conscience inconsciente de ses pensées et désirs. Hawthorne a réussi à percevoir et comprendre ce phénomène complexe de refoulement et de retour du refoulé que la psychanalyse freudienne a érigé en théorie incontournable dans la compréhension du fonctionnement de la psyché humaine. La résolution du conflit intérieur ne peut s'accomplir qu'en recherchant les réponses apportées par l'inconscient, l'« aire du non-né » où « le refoulement [vient] y déverse[r] quelque chose⁵⁷⁴ » :

Until now he had not been aware of the tyrannizing influence acquired by one idea over his mind, and of the lengths which he might find in his heart to go for the sake of giving himself peace. [Birthmark ; 1987 ; 121]

Le rêve d'Aylmer, que nous allons étudier à présent, remplit la fonction freudienne (et lacanienne) du rêve :

Si la fonction du rêve est de prolonger le sommeil, si le rêve, après tout, peut approcher de si près la réalité qui le provoque, ne peut-on pas dire qu'à cette réalité, il pourrait être répondu sans sortir du sommeil ? – il y a des activités somnambuliques, après tout.⁵⁷⁵

C'est dans un contexte gothico-freudien qu'intervient la scène du rêve d'Aylmer dans lequel, en véritable « somnambul[e] », il va tenter de trouver et d'accomplir la solution de son conflit intérieur. Ce que Lacan dit du rêve s'applique alors au héros hawthornien : prenant l'exemple freudien du rêve du père (*Ne vois-tu pas, père, que je brûle ?*), il s'interroge sur la

⁵⁷⁴ Lacan, *Quatre concepts* 31

⁵⁷⁵ Lacan 68

théorie selon laquelle le rêve est « l'image d'un désir », et argue que le rêve du père, « dans une sorte de reflet flamboyant, c'est justement une réalité qui, quasiment calquée, semble ici arracher le rêveur à son sommeil⁵⁷⁶ ». Dans ce cas, le rêve d'Aylmer est la véritable expression, au sens de manifestation et d'extériorisation, de son dégoût le plus profond pour la tache de naissance : il est cette réalité qui arrache Aylmer à son sommeil tout en l'y plongeant initialement :

Aylmer now remembered his dream. He had fancied himself with his servant Aminadab, attempting an operation for the removal of the birthmark; but the deeper went the knife, the deeper sank the hand, until at length its tiny grasp appeared to have caught hold of Georgiana's heart; whence, however, her husband was inexorably resolved to cut or wrench it away. [Birthmark ; 1987 ; 121]

Aylmer ne peut plus mentir, le rêve étant la traduction détournée d'un désir indicible et invisible, la présence, finalement, de ce quelque chose « qui n'est rien d'irréel, ni de dé-réel, mais de non-réalisé⁵⁷⁷ ». Son rêve est bien la manifestation à la fois du trauma qui en est l'origine, mais également la forme du trauma elle-même, selon la logique lacanienne qui veut que le rêve « porteur du désir du sujet, peut [...] produire ce qui fait resurgir à répétition le trauma – [à savoir] sa figure même, du moins l'écran qui nous l'indique encore derrière⁵⁷⁸ ».

Voulant se défendre contre la réalité d'un tel rêve, Aylmer effectue une introspection qui le confronte au mouvement inexorable de son désir qui, à son tour, le pousse à reconnaître la vérité de son rêve. Toute la force de sa reconnaissance se trouve condensée dans le point virgule immédiatement suivi du coordonnant « but », qui concrétise ce double mouvement de déni/acceptation :

*"None! none whatever!" replied Aylmer, starting; **but** then he added, in a dry, cold tone, affected for the sake of concealing the real depth of his emotion, "I might well dream of it; for, before I fell asleep, it had taken a pretty firm hold of my fancy." [Birthmark ; 1987 ; 120 ; nous soulignons]*

Le ton sec et froid (*a dry, cold tone*) qu'il emploie pour révéler la vérité embarrassante, est proleptique de la froideur cadavérique du corps de Georgiana dont la vie sera extraite par son scalpel insensible. L'emprise que la tache exerce sur Aylmer est si forte que son rêve sera le lieu d'une prise de conscience : la tache qu'il tente par tous les moyens d'extirper, c'est

⁵⁷⁶ Lacan 42 (italiques de l'auteur)

⁵⁷⁷ Lacan 31

⁵⁷⁸ Lacan 66

bien ce « *nombril des rêves* » qui, pour Freud, est « au dernier terme, le centre d'inconnu – qui n'est point autre chose, comme le nombril anatomique même qui le représente, que cette béance⁵⁷⁹ » que l'inconscient révèle.

Le rêve d'Aylmer répond aussi parfaitement à la définition mythologique de l'*oneiros* telle que Foucault la décrit dans son *Histoire de la sexualité* :

*L'oneiros, [a)] c'est ce qui to on eirei, « ce qui dit l'être » ; il dit ce qui est, déjà, dans l'enchaînement du temps, et se produira comme événement dans un avenir plus ou moins proche. Il est aussi [b)] ce qui agit sur l'âme et l'excite – oreinei ; le songe modifie l'âme, il la façonne et la modèle ; il la met dans des dispositions et provoque en elle des mouvements qui correspondent à ce qui lui est montré.*⁵⁸⁰

*[c)] [l'oneiros] parle de l'individu [...] ; [d)] [l'oneiros] manifeste le jeu du trop et du trop peu dans l'ordre des appétits et des aversions [...] ; [e)] les rêves du désir disent le réel de l'âme dans son état actuel...*⁵⁸¹

Ainsi, a), le rêve d'Aylmer « dit ce qui...se produira comme événement » dans la mesure où il pratiquera réellement cette expérience cruciale, et l'issue sera réellement la mort de Georgiana, ce qui dans son rêve était présagé par l'extraction acharnée de son cœur. Ensuite, b) et e), son rêve le confronte aux mouvements de son âme agitée, en même temps qu'il trouve sa source dans l'agitation irrépessible dans laquelle elle est plongée constamment. De plus, c), ce rêve est principalement à *propos* d'Aylmer, plus qu'au sujet de Georgiana : il nous révèle son obsession malsaine, et les risques qu'il est prêt à prendre pour s'en défaire ; et enfin, d), en nous parlant du rêveur, l'*oneiros* manifeste véritablement son trop-plein d'émotions. En outre, nous pouvons dire que ce rêve, dans lequel Aylmer enfonce son scalpel profondément dans le corps de Georgiana (*the deeper went the knife, the deeper sank the hand*), est indéniablement de nature sexuelle. À cet égard, une fois encore, le rêve d'Aylmer possède le premier trait caractéristique des songes sexuels tels qu'Artémidore, Michel Foucault nous le rappelle, les a déchiffrés :

[L]e rêveur est toujours présent dans son propre songe ; les images sexuelles que déchiffre Artémidore ne constituent jamais une pure et simple fantasmagorie dont le rêveur serait le spectateur et qui se déroulerait sous ses yeux mais indépendamment de lui. Il y prend toujours part, et à titre d'acteur principal ; ce qu'il voit, c'est lui-même dans son activité sexuelle : il y a

⁵⁷⁹ Lacan 31 (italiques de l'auteur)

⁵⁸⁰ Foucault, *Histoire de la sexualité 3 : le souci de soi* (Paris : Gallimard, 1984) 22-23 (italiques de l'auteur)

⁵⁸¹ Foucault 22-23

*superposition exacte entre le sujet rêvant d'un acte, et le sujet de l'acte tel qu'il est vu dans le songe.*⁵⁸²

Aylmer s'avère être un piètre connaisseur de la mantique onirique : Foucault remarque que, pour Artémidore, les songes sexuels pouvaient « annonce[r] une péripétie dans l'ordre de la santé » ou même être « signes de mort⁵⁸³ ». Dans ce « rêve d'état » où son désir est « manifesté par la présence facilement reconnaissable de son objet⁵⁸⁴ », Aylmer est mis face à la réalité, *sa* réalité. Même ses tentatives de minimisation discursive (« this slightest possible defect » [Birthmark ; 1987 ; 118]) ne parviennent plus à masquer, à coups de périphrases ou d'épanorthoses, son sentiment réel. Contourner le problème, ce que ces figures de style lui permettent d'accomplir un temps, n'est plus concevable, et devient insupportable sur le long terme. Le rêve va ouvrir la voie de la possibilité de nommer l'innommable qui hantait incessamment la vie psychique du héros hawthornien. Ce que le rêve lui révèle, ainsi qu'à Georgiana, c'est qu'Aylmer avait en réalité du mal à nommer ce qu'il tient en horreur car il n'acceptait pas la réalité de la scarification corporelle de son épouse, comme si cette cicatrice faciale préfigurait la fissuration de son édifice autoritaire. En effet, Aylmer semblait s'être enfermé dans un déni de cet objet dont la vue lui est pourtant insupportable. Dès lors, l'éradication de la tache, signe de l'inconnu féminin, va pouvoir également être lu comme une tentative de familiarisation avec cet inconnu, et, plus exactement, de maîtriser ce qui, pour lui, reste le grand inconnu de l'existence humaine, cet Autre décliné au féminin qui fait peur, de dompter ce que la psychanalyse a nommé le « continent noir ».

Nous comprenons mieux la raison d'être de son discours, qui vise à réduire référentiellement ce qui ne s'impose textuellement que par détour discursif. Le déni de vérité ne peut passer que par ces termes « mimic », « tiny », « little » ou encore « single ». Le narrateur condamne ce discours sophiste, presque ironique car, au final, ce qu'Aylmer pense, c'est bel et bien le contraire de ce qu'il dit : il ne pense pas ce qu'il dit, mais pense ce qu'il ne dit pas. Ces adjectifs relatifs à un ordre minimal de grandeur sont à comprendre comme la manifestation textuelle superficielle d'un non-dit profondément enfoui et qu'Aylmer ne peut se

⁵⁸² Foucault, *Sexualité* 3 39

⁵⁸³ Foucault 40

⁵⁸⁴ Foucault 23. Le rêve d'Aylmer répond également au critère principal du « songe d'événement » dans la mesure où la mort de Georgiana est annoncée ici sur le mode proleptique. La dimension didactique de ce rêve ne doit pas être non plus négligée : c'est un signal d'alarme dirigé à la fois en direction du scientifique et de l'épouse pour les prévenir du danger de mort qui guette. Ce message « théorématique » n'est pas interprété, et la prophétie se réalisera. (Foucault 23)

permettre de montrer constamment. La tache, c'est également l'interdit nominatif qui règne dans le laboratoire scientifique d'Aylmer.

“Why do you come hither? Have you no trust in your husband?” cried he, impetuously. “Would you throw the blight of that fatal birthmark over my labors? It is not well done. Go, prying woman! Go!” [Birthmark ; 1987 ; 128]

L'interdiction proclamée contre Georgiana, celle qui lui prohibe l'accès à l'autre chimique du héros, est, sait-on jamais, sa volonté affichée de faire barrière à l'objet refoulé, doublement rejeté hors de l'espace textuel et discursif d'Aylmer, mais aussi hors de l'espace topographique qu'est le laboratoire. La perte de contrôle d'Aylmer face à l'intrusion intempestive de son épouse dans son laboratoire est un exemple de resurgissement, par définition involontaire et incoercible, de ce qui a été refoulé.

Georgiana, elle, manifeste ses émotions par son corps, qui, le temps d'un moment, est figé par une fausse mort. Son évanouissement est comme une petite mort, symbolique, celle qui préfigure, annonce, prépare sa mort réelle à la fin du conte. C'est d'ailleurs véritablement le regard d'Aylmer, qui semble annihiler l'identité de Georgiana ou, plus précisément, la réduire à une infime partie de son être corporel, ce « *petit* [qui] est le lieu irréductible des forces⁵⁸⁵ ». Pour Aylmer, « Georgiana et sa tache » se transforme en « Georgiana est sa tache ». Difficile alors pour la jeune femme de se concevoir autrement, de concevoir l'existence sans cette inséparable tache. Et son évanouissement est la traduction de son déni face à la vérité qu'Aylmer lui impose :

As he led her over the threshold of the laboratory, Georgiana was cold and tremulous. Aylmer looked cheerfully into her face, with intent to reassure her, but was so startled with the intense glow of the birthmark upon the whiteness of her cheek that he could not restrain a strong convulsive shudder. His wife fainted. [Birthmark ; 1987 ; 122]

L'excès de fatigue dont souffre Georgiana semble être le fruit de la pression constante qu'exerce Aylmer, que ce soit verbalement, en proférant un discours humiliant et destructeur, ou physiquement, en posant un regard appuyé qui dit toute son intolérance face à ce défaut corporel. L'enchaînement paratactique de la fin de l'extrait – « [...] he could not restrain a strong convulsive shudder. His wife fainted » – retranscrit textuellement la violence insoutenable du choc oculaire, du point de vue de Georgiana. Le regard d'Aylmer est l'un de

⁵⁸⁵ Deleuze, *Critique* 167 (italiques de l'auteur)

ces « glances which act as mirrors, reminding [women] of how they look or how they should look. Behind [his] glance is a judgment⁵⁸⁶ ». Le corps d'Aylmer parle pour lui, celui de Georgiana aussi. Son évanouissement est la seule fuite qu'elle puisse envisager pour taire une pulsion de mort coupable. Il peut aussi être interprété comme l'acte manqué d'Aylmer qui, à travers la perte de connaissance de son épouse, laisse transparaître, sous une autre forme, l'intensité de son exécution à l'encontre de la tache.

Elle est la victime par excellence de la « violence symbolique » que Bourdieu établit, au même titre que la violence physique, comme le lieu de la domination masculine. Il la définit, ainsi que ses mécanismes d'opération :

Et j'ai aussi toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment.⁵⁸⁷

La violence symbolique s'institue par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut pas ne pas accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui et qui, n'étant que la forme incorporée de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle.⁵⁸⁸

Georgiana, pour paraphraser Bourdieu, ne dispose donc, pour penser sa relation avec Aylmer, que de « schèmes⁵⁸⁹ » incorporés, reflets de cet ordre naturel des choses. Georgiana ne dispose d'aucun instrument pour se penser autrement, et sera systématiquement happée par le jugement de la majorité. Aylmer, en tant qu'homme, époux et scientifique, cumule ces autorités dominatrices⁵⁹⁰ qui lui assurent un joug incontestable sur les groupes dominés, dont fait partie Georgiana, mais aussi (incidemment) Aminadab. La résignation à se plier à la relation de domination va conduire Georgiana à envisager une issue de secours inconsciente,

⁵⁸⁶ John Berger, *Ways of Seeing*, BBC Television Series, Episode 2 « Women in Art »

⁵⁸⁷ Bourdieu 7

⁵⁸⁸ Bourdieu 41

⁵⁸⁹ Bourdieu 41

⁵⁹⁰ Bourdieu explique que la femme est en partie responsable de cette réalité : « Il ne suffit donc pas de remarquer que les femmes s'accordent en général avec les hommes [...] pour accepter les signes extérieurs d'une position dominée ; elles prennent en compte, dans la représentation qu'elles se font de leur relation avec l'homme auquel leur identité sociale est (ou sera) attachée, la représentation que l'ensemble des hommes et des femmes seront inévitablement conduits à se faire de lui en lui appliquant les schèmes de perception et d'appréciation universellement partagés (dans le groupe considéré). » (Bourdieu 42)

un autre système de connaissances qui pourrait lui permettre de se réapproprier une construction de soi par soi.

C'est à ce niveau qu'interviennent les concepts lacaniens d'hainamoration et de pulsion de mort. Pour paraphraser Lacan, c'est en voyant le regard⁵⁹¹ de son mari se poser sur elle que le phénomène sartrien de honte se déclenche, et va entraîner, dans sa suite inéluctable, une pulsion de mort nourrie par un rapport ambigu entre Georgiana et son corps propre, et, surtout, entre elle et son image. Celle-ci est en réalité double : d'un côté, elle est son image d'*elle-même* et, de l'autre, elle est *son* image d'elle telle qu'Aylmer la perçoit et la construit⁵⁹². L'attitude du scientifique est loin d'être celle que Platon préconisait d'un point de vue philosophique. Pour citer de nouveau Lacan comme interprète de ces idées, nous dirons que, pour Aylmer, le tableau que sa femme lui donne à voir est l'apparence de Georgiana, et, donc, son être caché. Il rejoint alors la définition que donne Lacan du tableau :

*Le tableau ne rivalise pas avec l'apparence, il rivalise avec ce que Platon nous désigne au-delà de l'apparence comme étant l'Idée. C'est parce que le tableau est cette apparence qui dit qu'elle est ce qui donne l'apparence, que Platon s'insurge contre la peinture comme contre une activité rivale de la sienne.*⁵⁹³

Il est intéressant de remarquer que l'une des expériences qu'il ne parvient pas à mener à bien dans son élan de persuasion consiste à « take her portrait by a scientific process of his own invention » [Birthmark ; 1987 ; 124]. Ainsi, la métaphore picturale, filée tout au long du test expérimental, fait d'Aylmer un peintre avide de créer un tableau parfait, sans la moindre tache. Pourtant, Georgiana, « on looking at the result, was affrighted to find the features of the portrait blurred and indefinable; while the minute figure of a hand appeared where the cheek should have been » [Birthmark ; 1987 ; 124]. Cette apparence n'est qu'une apparence consciente d'elle-même ; elle n'est pas l'être de Georgiana, et le flou qui ressort du portrait superficiel en est la preuve aux yeux de Georgiana et Aylmer qui, malgré tout, préfère se voiler cette vérité. Le portrait est le simulacre de la réalité, tout comme le miroir en est le reflet. La scène qui suit nous montre Georgiana face au reflet de son image :

⁵⁹¹ « Le regard se voit – précisément ce regard dont parle Sartre, ce regard qui me surprend, et me réduit à quelque honte [...] » (Lacan, *Quatre concepts* 98)

⁵⁹² La première découle de la seconde.

⁵⁹³ Lacan 127

*Still, whenever she dared to look into the mirror, there she beheld herself
pale as a white rose and with the crimson birthmark stamped upon her cheek.
Not even Aylmer now hated it so much as she. [Birthmark ; 1987 ; 126]*

Le stade du miroir lacanien s'inverse ici pour devenir une étape destructive de l'identité de la jeune femme qui, loin de ne pas se reconnaître dans ce reflet répulsif, se reconnaît au contraire que trop bien, et c'est bien la correspondance entre l'image projetée sur le miroir et celle regardée et détestée par Aylmer qui provoque cette réaction extrême de haine de soi. Le reflet est « cette vision mimétique ou mimologique qui rend impossible à ce moment-là l'idée d'une évolution-production ⁵⁹⁴ » d'une nouvelle image qui viendrait, pour le dire familièrement, recoller les morceaux du miroir identitaire brisé, une nouvelle image qui, pour paraphraser Simone de Beauvoir, n'« arrête[rait] » pas le regard et ne serait pas « prise au piège immobile du tain ⁵⁹⁵ », une nouvelle image qui, finalement, ferait passer la femme de l'immanence de l'apparence à la transcendance de l'existence ⁵⁹⁶. Georgiana fait l'expérience non pas d'une non-révélation, mais plutôt d'une révélation de la non-révélation. C'est de ce néant évident que découle ce sentiment de haine irrépressible.

Le miroir, loin de lui projeter son image *propre*, lui renvoie en réalité l'image de l'homme qui « s[y] contemple » tel « le Narcisse mâle » et « se penche sur elle avec bonne ou mauvaise foi ⁵⁹⁷ », c'est-à-dire Aylmer. En lui tendant le miroir, Aylmer n'espère pas tant que Georgiana *se* reconnaisse, mais bien qu'elle *le* reconnaisse, dans toute sa splendeur de demi-dieu scientifique. Pour le dire dans les mots de Beauvoir, ce qu'il lui demande, « c'est d'être hors de lui tout ce qu'il ne peut pas saisir en lui, parce que l'intériorité de l'existant n'est que néant et que, pour s'atteindre, il lui faut se projeter en un objet », et Georgiana est donc « pour lui la suprême récompense puisqu'elle est, sous une forme étrangère qu'il peut posséder dans sa chair, sa propre apothéose ⁵⁹⁸ ». Georgiana est doublement néantisée dans la mesure où, en réfléchissant le sujet autre qu'est Aylmer, elle est privée de son sujet propre, et conséquemment, devient un pur objet de contemplation, un miroir à taille humaine sculpté pour recevoir et renvoyer le regard masculin égocentrique. C'est pourquoi la mort de Georgiana est un double échec pour Aylmer : sur le plan scientifique, ses capacités ne se révèlent pas à la hauteur de ses ambitions ; sur le plan ontologique, la femme qu'il a

⁵⁹⁴ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 287

⁵⁹⁵ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 461

⁵⁹⁶ Beauvoir 461

⁵⁹⁷ Beauvoir, *Deuxième sexe* 1 294

⁵⁹⁸ Beauvoir 295

« inventée » « existe aussi sans son invention⁵⁹⁹ ». Mourir, c'est, pour Georgiana, se libérer de ce simulacre d'existence pour entamer sa propre invention : elle devient sujet en cessant d'être objet, qui était, pour l'homme, l'unique façon de connaître cet Autre féminin, ou du moins, de le rendre familier.

CONNAITRE LE FEMININ

À l'époque, et depuis déjà un bon siècle, les féministes, par vagues successives, n'avaient cessé de dire la même chose. Lorsqu'elles s'insurgent contre le mythe que leur ont fait les hommes dans nos cultures, elles écartent, elles aussi (elles d'abord), l'existence d'une Femme immémoriale, éternelle, immuable, moitié d'un Tout dont l'homme est le Centre.

Clément 77

La femme n'est pas reconnue en tant qu'individu. La femme, chez Hawthorne, semble vouloir désirer une reconnaissance que le protagoniste masculin lui nie. La seule solution pour la femme est de s'engager dans une entreprise masculine qui se conclura par l'annihilation totale de son existence. Le héros hawthornien tente de nier le *conatus*, ce principe à la base de la philosophie de Spinoza, comme nous le rappelle Butler :

It was Spinoza who claimed that every human being seeks to persist in his own being, and he made this principle of self-persistence, the conatus, into the basis of his ethics and, indeed, his politics. When Hegel made the claim that desire is always a desire for recognition, he was, in a way, extrapolating upon this Spinozistic point, telling us, effectively, that to persist in one's own being is only possible on the condition that we are engaged in receiving and offering recognition. If we are not recognizable, if there are no norms of recognition by which we are recognizable, then it is not possible to persist in one's own being, and we are not possible beings; we have been foreclosed from possibility.⁶⁰⁰

Les portraits de femmes de Nathaniel Hawthorne semblent ainsi vouloir aller à l'encontre d'une uniformisation culturelle de la femme en dévoilant les facettes cachées, celles que l'homme a occultées pour ériger Sa femme en idéal phallocentrique.

Le patriarcat se fixe comme objectif de considérer l'être humain féminin comme la Femme, une entité conforme aux attentes de l'autorité, et de fait, c'est une complémentarité inégale qui va caractériser sa nature. Comme l'explique Lacan,

⁵⁹⁹ Beauvoir 295

PARTIE 3. AFFIRMATION D'UNE MINORITE
CHAPITRE DEUXIEME : LE DEVENIR-FEMME HAWTHORNIEN

*c'est un signifiant, ce la. C'est par ce la que je symbolise le signifiant dont il est indispensable de marquer la place, qui ne peut pas être laissée vide. Ce la est un signifiant dont le propre est ce qu'il est le seul qui ne peut rien signifier, et seulement de fonder le statut de la femme dans ceci qu'elle n'est pas toute.*⁶⁰¹

« La femme n'existe donc pas – pas comme mythe éternel – parce que, dit-il, “de son essence, elle n'est pas toute”⁶⁰² ». Dès lors, le maître-mot de l'auteur devient négation. Ce n'est qu'ainsi que, paradoxalement, la femme parviendra à gagner une existence autonome par la formule provocante : « La femme n'existe pas ». Cette existence indépendante, on pourrait l'écrire ainsi : « Une femme, ça existe », où l'indéfini se substitue au défini pour signifier l'absence de totalité essentielle, et donc détrôner les diktats du patriarcat et restaurer un équilibre des forces entre l'homme et la femme, où celle-ci ne sera plus la moitié ou le complément de l'autre, mais où, justement, elle *sera*, c'est tout. On le voit avec les héroïnes malheureuses de Hawthorne, qui sont confrontées à la mort car elles ont joué le jeu de cette complémentarité. Elles n'étaient pas « pas toutes »⁶⁰³, et c'est ce qui leur a valu la mort. Hawthorne anticipe ainsi la pensée de Lacan selon laquelle

*La femme n'existe pas – pas toute. Lorsqu'elle est pensée « toute », elle ne peut être que le complément de l'homme ; mais elle n'est « pas toute », donc, elle échappe à l'homme, à sa culture, à sa langue.*⁶⁰⁴

On retrouve ici la lecture beauvoirienne du mythe de la Genèse :

*C'est ce que symbolise l'histoire de la Genèse où Ève apparaît comme tirée, selon le mot de Bossuet, d'un « os surnuméraire » d'Adam. L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un être autonome. « La femme, l'être relatif... » écrit Michelet.*⁶⁰⁵

Si la femme n'existe pas, c'est donc avant tout parce qu'elle n'a pas voix au chapitre, elle n'a pas la liberté d'exister pour elle-même, par elle-même, en elle-même. Elle est privée d'en soi, elle n'est que pour-soi. Autrui, l'autre mâle, est le récipiendaire de sa vie, et de son

⁶⁰⁰ Butler, *Gender* 31 (italiques de l'auteur)

⁶⁰¹ Lacan, *Encore* 94 (italiques de l'auteur)

⁶⁰² Clément 78 (italiques et guillemets de l'auteur)

⁶⁰³ En n'étant pas « pas-toutes », les héroïnes hawthorniennes se conformaient en fait aux images construites par l'esprit masculin. Elles jouaient le jeu de la totalité existentielle, un jeu perdu d'avance dans la mesure où seule est possible l'incomplétude, seul est viable l'inachèvement de l'être.

⁶⁰⁴ Clément 78

⁶⁰⁵ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 15

être. Pour paraphraser Simone de Beauvoir, la femme est l'inessentiel, l'homme l'essentiel⁶⁰⁶. Ainsi, la femme n'a pas d'importance (premier sens d'inessentiel) car elle n'a pas d'essence propre (deuxième sens). Et pourtant, la femme tentera de se poser comme sujet, mais cette initiative, dans le contexte de phallocratie bornée, est vouée à l'échec. Car si pour se poser, la femme doit s'opposer à l'hégémonie masculine, elle se heurte aux remontrances et punitions qui attendent le criminel qui ose enfreindre la loi :

*[L]e sujet ne se pose qu'en s'opposant : il prétend s'affirmer comme l'essentiel et constituer l'autre en inessential, en objet. Seulement l'autre conscience lui oppose une prétension réciproque.*⁶⁰⁷

Si l'homme s'acharne à se poser comme l'essentiel, l'axe vertical autour duquel tout se met en place, il oublie que la femme peut, en théorie, en faire de même. Ce qui l'en empêche, ce sont les carcans d'un essentialisme qui a été érigé comme le seul recevable car le seul viable. Lacan énonce la seule possibilité de considérer la femme supposée absolue :

*[...] il n'y a qu'une manière de pouvoir écrire la femme sans avoir à barrer le La – c'est au niveau où la femme, c'est la vérité. Et c'est pour ça qu'on ne peut qu'en mi-dire.*⁶⁰⁸

La scène de confrontation entre Young Goodman Brown et Faith lors de la messe noire dans la forêt peut ainsi se lire sous ces auspices beauvoiriens et lacaniens :

And there they stood, the only pair, as it seemed, who were yet hesitating on the verge of wickedness in this dark world. [...]. The husband cast one look at his pale wife, and Faith at him. What polluted wretches would the next glance show them to each other, shuddering alike at what they disclosed and what they saw! [Goodman Brown ; 1987 ; 74]

D'un côté, ce face-à-face est l'occasion pour la femme, au même titre que l'homme, de se poser comme sujet en s'opposant, en défiant d'une certaine façon l'hégémonie masculine qui ne reconnaissait pas son existence indépendante et subjective. De l'autre, en se montrant sous les traits d'une « form of a veiled female » [Goodman Brown ; 1987 ; 73], Faith s'empare de l'article mortifère, ce « La » qui, selon Lacan, ne peut pas s'appliquer à la femme car cela induirait que la femme incarne la vérité absolue, celle-là même qui la réduit à n'être qu'une abstraction ou une idéalité inventées par l'homme. La vérité que Faith donne à voir à

⁶⁰⁶ Cf. Beauvoir, *Deuxième sexe* I 17

⁶⁰⁷ Beauvoir 17

son mari est d'ordre à la fois ontologique et politique : elle ne peut être contenue dans des clichés romantiques et conventionnels qui rassurent l'homme de sa mainmise sur le monde. Ainsi, pour répondre aux images et expressions préconçues et figées telles que les expressions « my love and my Faith » [Goodman Brown ; 1987 ; 65], « my sweet, pretty wife » [Goodman Brown ; 1987 ; 65], « a blessed angel » [Goodman Brown ; 1987 ; 65], ainsi qu'au possessif « my » dans « my wife » [Goodman Brown ; 1987 ; 68], Faith répond par ce voile qui vient déconstruire tout ce que le dogme puritain a tenté de construire au fil des générations. La description de la « grave and dark-clad company » [Goodman Brown ; 1987 ; 72], faite d'une majorité ⁶⁰⁹ de figures féminines, est à cet égard révélateur des cibles premières des interdits puritains :

Some affirm that the lady of the governor was there. At least there were high dames well known to her, and wives of honored husbands, and widows, a great multitude, and ancient maidens, all of excellent repute, and fair young girls, who trembled lest their mothers should espy them. [Goodman Brown ; 1987 ; 72]

L'entremêlement des générations se double d'un autre mélange, celui de personnes exemptes de tout péché, et celles accusées de graves crimes moraux :

But, irreverently consorting with these grave, reputable, and pious people, these elders of the church, these chaste dames and dewy virgins, there were men of dissolute lives and women of spotted fame, wretches given over to all mean and filthy vice, and suspected even of horrid crimes. [Goodman Brown ; 1987 ; 72]

Ainsi, la forêt semble être véritablement le lieu de l'inconnu, un lieu carnavalesque où le bon devient mauvais, et le mauvais bon.

*Le multiple, il faut le faire, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à n--1. Un tel système pourrait être nommé rhizome.*⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Lacan, *Encore* 132 (italiques de l'auteur)

⁶⁰⁹ Ironiquement, le possessif a pour effet de « déposséder » la figure féminine de toute individualité et de toute identité propre. Une fois encore, elle n'est que *son* image, celle du possesseur mâle.

⁶¹⁰ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 13 (italiques de l'auteur)

Elle est également le lieu de condensation de tous les clichés dichotomiques qui divisent la classe humaine en général, et féminine en particulier, en deux groupes bien distincts, que rien ne doit rapprocher. Les préjugés puritains explosent dans ce *topos* sans limite. La forêt est véritablement le lieu de l'un dans le multiple, ce *locus* rhizomatique qui multiplie les dimensions en les unifiant, et les unifie en les multipliant. La forêt puritaine, pour Hawthorne, fonctionne comme ce créateur de connexions qu'est le rhizome de Deleuze :

*Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales.*⁶¹¹

La forêt est en effet un révélateur des « organisations de pouvoir » qui régissent les relations entre les hommes et les femmes, la perception des uns par les autres dans un contexte particulier qui est l'ambiance superstitieuse de l'omniprésence du diable, cette « lutte sociale » que la femme, en raison de son identité de femme, est vouée à perdre de toute façon. La découverte de l'un des rubans roses de Faith dans un lieu déplacé (pour la femme) est, pour Hawthorne, le signe d'un mouvement vers une déterritorialisation qui est le fruit de chaînons interconnectés. L'attitude de découragement qui va caractériser le restant de l'existence de Young Goodman Brown est un aveu d'impuissance face à une logique de concaténation qui lui aurait permis de comprendre les liens qui unissent la Faith du seuil de la porte, celle qui partage sa couche, et celle qu'il a rencontrée dans la forêt. Ce défaut de compréhension chez le héros hawthornien, dont Young Goodman Brown n'est qu'un exemple⁶¹², va entraîner un désir qu'il va difficilement pouvoir résorber : celui de détruire la femme en n'en reconnaissant pas la lettre rhizomatique qui fait l'être et l'essence de la femme. La femme est un objet multiple, qui refuse toute unité « ne serait-ce que pour avorter dans l'objet, et pour “revenir” dans le sujet⁶¹³ ». Et pourtant, l'image que se construisent les héros est bien cette image unique qui finit par se perdre et s'auto-détruire dans l'objet-femme en raison même de sa nature rhizomatique.

Les mécanismes inconscients de retour du refoulé et de déni du réel tendent, plus que tout autre mécanisme psychique, à reconnaître la non-reconnaissance, par les protagonistes masculins, de leurs désirs, qu'ils soient de domination sociale ou sexuelle. Cela va les

⁶¹¹ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 13

⁶¹² Nous pourrions citer également Aylmer et Giovanni comme ces héros peu doués pour appréhender l'univers sous l'angle de la multiplicité unitaire.

⁶¹³ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 14

entraîner à rejeter la lettre du corps féminin, véritable catalyseur de leurs désirs. L'être de la femme, intimement lié à la lettre corporelle, en sera également annihilé, une façon pour le héros de se débarrasser de ce désir. Dans les mots de Catherine Clément, le désir va naître d'un petit « détail » corporel :

*Le désir [...] se niche ici ou là ; jamais mieux que dans le détail, l'infirmité légère, l'œil qui cligne, la mèche de travers, le petit défaut, le trait minuscule, [...], le pénis postiche...Le fétiche. [...] : l'objet a.*⁶¹⁴

Les protagonistes masculins des contes s'attachent, sous une forme ou une autre, à ce « fétiche », l'objet « petit-a » à la fois cause et effet de leur désir : Aylmer à la tache de naissance, Young Goodman Brown aux rubans roses de Faith, Giovanni au souffle nauséabond de Beatrice, Jervase au manteau de Lady Eleanore, Owen au papillon mécanique, double d'Annie, Matthew au grand escarboucle, Adam Forrester au lys, Ralph Cranfield au bijou en forme de cœur de Faith Egerton. Tous ces objets prouvent l'existence, pour le héros hawthornien, d'un véritable mystère féminin qu'il ne parvient pas à déchiffrer. Pour lui, la femme est un hiéroglyphe invaincu, une image que, incidemment, Hawthorne reprendra pour décrire Pearl. Monika K. Elbert, en parlant de Georgiana, remarque que

*[l]ike the prisoner in the panopticon, Georgiana becomes the symbol to decipher, though her own innermost thoughts remain indecipherable [...]. Her flaw is her sexuality, her association with the undecipherable and unvanquished Mother Nature, who appears to Aylmer's scientific mind as "our great creative Mother [...]"*⁶¹⁵

Comparer la tache à cet alphabet égyptien, indéchiffré mais non indéchiffrable, démontre bien que, ce qui fait défaut à Aylmer, et autres protagonistes masculins d'ailleurs, c'est le code permettant d'établir une correspondance claire et précise entre les signes et ce qu'ils signifient. En d'autres termes, Aylmer dispose du signe, mais pas de la signification, de sorte que l'équation linguistique et symbolique est incomplète. Aylmer préfère plutôt combler ce manque significatif de sens en fournissant lui-même l'élément qui fait défaut. Ainsi, pour lui le signe « birthmark », qui renvoie à la tache corporelle qui, presque, occupe tout l'espace charnel du visage de Georgiana, est le signe de la nature diabolique de Georgiana, un signe que l'on ne peut pas mal interpréter. Cette univocité systémique, et infondée, si ce n'est sur les

⁶¹⁴ Clément 116 (italiques de l'auteur)

⁶¹⁵ Elbert : 29

croyances, les principes, préjugés et autres idées reçues du scientifique, est la concrétisation de l'hégémonie langagière et discursive masculine.

La lettre du désir et l'être de la femme se rejoignent pour permettre à la femme d'entamer son chemin vers la libération de l'imaginaire masculin. La lettre, lieu de l'Autre-femme : ici, les exemples de Faith, Georgiana, Beatrice, Catharine ou même Lady Eleanore, sont tous probants, qui, toutes, d'une certaine manière, sont également affublées d'une lettre qui se lit. Cette lettre prend la forme d'un habit, l'autre avatar du corps de la femme. La lecture que va en faire le héros hawthornien n'est pas la lecture analytique lacanienne :

La lettre, ça se lit. Ça semble même être fait dans le prolongement du mot. Ça se lit et littéralement. Mais ce n'est justement pas la même chose de lire une lettre ou bien de lire. Il est bien évident que, dans le discours analytique, il ne s'agit que de ça, de ce qui se lit, de ce qui se lit au-delà de ce que vous avez incité le sujet à dire, qui n'est pas tellement [...] de tout dire que de dire n'importe quoi, sans hésiter à dire des bêtises.⁶¹⁶

Young Goodman Brown, lorsqu'il retrouve le ruban rose de son épouse flottant dans les arbres, s'attache à l'en-deçà de ce qui se lit. Conor Michael Walsh note à propos de cet élan d'interprétation :

Young Goodman Brown interpreted the cloud overhead and the fluttering pink ribbons not as evidence that God and Faith found him in the middle of the wilderness but that God and Faith were no more, and instead that the world was given over to the devil.⁶¹⁷

Les rubans roses de Faith sont, pour Young Goodman Brown, non le signe d'une présence, celle de Dieu et de sa Foi, mais plutôt celui d'une absence irréversible et insupportable. Il n'a pas fait le lien entre ce signe, physique et matériel, et son équivalent spirituel et symbolique.

Les héros parviennent donc à cette conclusion : la vérité de la femme est impossible à saisir :

La vérité [...] est un rendez-vous manqué. Revenons à la lettre. [...]. Le sens, donc, y glisse. Parfois, Lacan comparait ce travail au jeu du furet, qui circule de main en main sans que l'on sache où il est. La définition que Lacan donne de la vérité n'est pas seulement mystique, [...]. Elle est le rapport entre un sujet et l'inconscient : impossible à saisir. Toujours déjà décalé. [...], s'il

⁶¹⁶ Lacan, *Encore* 37-38

⁶¹⁷ Walsh 272

*s'agit d'inconscient, plus rien n'est garanti. [...] : ne reste plus aucune certitude. Sinon celle d'une parole risquée, d'un réel impossible, d'un destin toujours déjà scellé.*⁶¹⁸

Nier l'existence de la femme, c'est donc, pour le héros hawthornien, son seul moyen de ne pas plonger dans l'abysse sans fond du mystère féminin qui, par définition, existe non pour être découvert mais *per se*. La femme, c'est le mystère du mystère. C'est peut-être pour cette raison que Hawthorne va privilégier la forme allégorique du récit, la seule forme qui lui permet de concilier une réalité palpable et une vérité intangible, celle-ci étant celée sous l'apparence confortable de la première. La femme, c'est une allégorie à taille humaine qui excite et retient une élucidation équivoque et définitive.

La constitution d'une littérature mineure : l'allégorie comme genre littéraire au service de la défense du mineur hawthornien

The two females, as they held each a hand of Ibrahim, formed a practical allegory; it was rational piety and unbridled fanaticism, contending for the empire of a young heart.

Nathaniel Hawthorne, « The Gentle Boy », CE, IX : 85

There was a brief interval, during which Lady Eleanore retained this attitude; and never, surely, was there an apter emblem of aristocracy and hereditary pride, trampling on human sympathies and the kindred of nature, than these two figures presented at that moment.

Nathaniel Hawthorne, « Lady Eleanore's Mantle », CE, IX : 276

“Am I not the head of my house?”
“You are not the head of your wife. God has given her a mind of her own.”
“I am the head, and she the heart.”
“God grant you play true to one another, then!”

Fuller 29

⁶¹⁸ Clément 63 (italiques de l'auteur)

De son propre aveu, Hawthorne était friand du genre littéraire qu'est l'allégorie qu'il a plus d'une fois invoqué comme support métafictionnel de son matériau fictif :

His [M. de l'Aubépine's] writings, to do them justice, are not altogether destitute of fancy and originality; they might have won him greater reputation but for an inveterate love of allegory, which is apt to invest his plots and characters with the aspect of scenery ad people in the clouds and to steal away the human warmth out of his conceptions. [Rappaccini ; 1987 ; 187 ; nous soulignons]

Hawthorne n'hésite pas à s'auto-critiquer en reconnaissant que son inclination à l'allégorisation de ses récits lui a, selon lui, valu une moindre réputation. Ses récits auraient ainsi perdu de leur « chaleur humaine » à force de les allégoriser, et donc de les conceptualiser. Notre propos ici n'est pas de juger de la validité ou de l'exactitude technique de telles auto-accusations. Pour cela nous pouvons nous référer à l'excellente thèse d'Antoine Traisnel, qui a fait de l'allégorie hawthornienne son objet d'étude⁶¹⁹. Le nôtre concerne la place que l'écrivain attribue à la femme dans ses récits allégoriques. Le thème de l'allégorie, ou, si nous pouvons emprunter un terme au vocabulaire cinématographique, le scénario dans lequel la figure féminine apparaît, influe sur l'interprétation du rôle que le réalisateur-Hawthorne lui aura donné. Ainsi, chez Hawthorne en général, et dans le corpus de contes et nouvelles qui est le nôtre en particulier, trois types principaux d'allégories sont récurrents : l'allégorie sociale, politique et historique ; l'allégorie du cœur et de la tête ; et l'allégorie de la religion (ou de l'éthique) et de la science. Chaque fois, Hawthorne prend soin de maintenir un lien, visible ou invisible, avec sa sphère d'existence. Le narrateur de « Rappaccini's Daughter » décrit ainsi la fiction de M. de l'Aubépine :

In any case, he generally contents himself with a very slight embroidery of outward manners,—and endeavors to create an interest by some less obvious peculiarity of the subject. Occasionally a breath of Nature, a raindrop of pathos and tenderness, or a gleam of humor will find its way into the midst of his fantastic imagery, and make us feel as if, after all, we were yet within the limits of our native earth. [Rappaccini ; 1987 ; 187]

Cette terre native, c'est évidemment l'Amérique, berceau de la liberté de l'humanité, incarnation des espoirs de renaissance religieuse et sociale des premiers colons et, encore aujourd'hui, de nombreux immigrants qui vont y chercher ce Rêve Américain, véritable

⁶¹⁹ Antoine Traisnel, *Nathaniel Hawthorne : l'allégorie critique, ou l'écriture de la crise*. Sous la direction de Mathieu Duplay. Lille : [S.l. : s.n.], 2009. Thèse de doctorat : Littérature américaine : Lille 3 : 2009

symbole de la puissance régénératrice de l'Homme. Hawthorne choisit donc d'ancrer son œuvre, historique ou ouvertement fictive, dans ce territoire du renouveau pour inaugurer la renaissance de la femme, ce groupe humain qui, d'un continent à l'autre, n'a pas véritablement profité du mouvement émancipateur général.

« Lady Eleanore's Mantle » fait partie de la série des légendes de la maison du gouverneur (« Province-House »). Le sous-titre, « Legends of the Province-House III », ancre bien le conte dans la continuité thématique et symbolique des deux autres contes le précédant, nommément « Edward Randolph's Portrait » et « Howe's Masquerade ». Les trois intrigues partagent des traits communs, notamment « Edward Randolph's Portrait » et « Lady Eleanore's Mantle ». Dans chacun des deux contes, la figure, masculine pour l'un, féminine pour l'autre, est à l'origine d'un mal destructeur qui annihile tout sur son passage. Le descendant de l'effigie du portrait du premier conte signe, littéralement, la mort de centaines de ses citoyens révoltés, étouffant dans le sang une rébellion menaçante pour son règne despotique de gouverneur royal. Dans le second, Lady Eleanore est également (à) l'origine d'une épidémie pestilentielle dévastatrice. Seule la destitution physique et symbolique des deux figures tyranniques pourra rétablir l'ordre et la paix. L'allégorie sociale et politique a été notée par E. M. Budick qui, dans son article intitulé « The World as Specter : Hawthorne's Historical Art », publié dans *PMLA* en 1986, écrit :

*To achieve real freedom the American nation will have to release itself from the pride not only of class but of youth and newness and self-confidence, the pride of aliveness itself. It will have to acknowledge the past and accept the existence of the past in the present. If America had failed in one crucial area it was in this acknowledging of the importance of the past, in owning, and owning up to, its history.*⁶²⁰

« Lady Eleanore's Mantle » serait une allégorie historique dont la morale serait la reconnaissance humble et honnête de l'existence d'un passé peu glorieux, ou, du moins, pas aussi élogieux et pur que la nation escomptait, et la reconnaissance de ce passé doit se faire pour accepter le présent. Dans le passage qui suit, le narrateur décrit ce qui peut être considéré comme une prolepse diégétique dont l'ironie tragique résonnera tout au long du récit :

It was an awkward coincidence, that the bell of the Old South was just then tolling for a funeral; so that, instead of a gladsome peal with which it was customary to announce the arrival of distinguished strangers, Lady Eleanore

⁶²⁰ E. M. Budick, « The World as Specter : Hawthorne's Historical Art », *PMLA* 101-2 (1986) : 229

Rochcliffe was ushered by a doleful clang, as if calamity had come embodied in her beautiful person. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 274-275]

Si les représentants de ce passé restent aveugles à leur déchéance imminente, s'indignant d'un tel « great disrespect » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 275], la dimension allégorico-morale de la « coïncidence » de son entrée en scène avec un cortège funéraire, en revanche, n'échappe pas au docteur Clarke, véritable interprète de la funèbre symbolique de l'étalage de fières richesses :

"With your pardon, sir," replied Doctor Clarke, a physician, and a famous champion of the popular party, "whatever the heralds may pretend, a dead beggar must have precedence of a living queen. King Death confers high privileges." [Lady Eleanore ; CE, IX ; 275]

L'ironie fatale est à son comble dans une parole prophétique qui réunit Lady Eleanore, la « reine vivante », et la Mort, personnifiée par la métaphore (masculine, du reste) de la royauté. Une fois de plus ici, l'héroïne est étroitement liée à une figure masculine, aussi métaphorique soit-elle. Elle sera le « Roi de la Mort » qui confère privilèges et traitements de faveur à ses sujets, mais également à sa personne, comme le montrera le développement de la peste, d'abord réservée au cercle d'admirateurs de Lady Eleanore pour après se retourner contre elle-même :

Some of the most distinguished guests of the Province-House—even those whom the haughty Lady Eleanore Rochcliffe had deemed not unworthy of her favor—were stricken by this fatal scourge. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 282]

Budick poursuit dans sa lancée allégorico-historique et argue que :

Hawthorne's point is that we never stand outside reality; we never stand outside history. Like the equivalent moment in "Lady Eleanore's Mantle," the American march to independence is manifested as a disease, an insane hatred of the English heritage, an attempt to break with and bury the past. As a result it becomes a revolution in the objects, but not in the modes, of perception. It is not surprising, therefore, that the nation that supplants the colonies largely duplicates what has gone before.⁶²¹

Ainsi, la série de la Province-House est toute entière consacrée à la perpétration d'un acte maléfique dont les motivations et conséquences découlent d'un être au cœur habité par des émotions négatives. Égoïsme, orgueil, fierté, mépris – ces défauts humains sont les péchés

⁶²¹ Budick : 231

mortels auxquels succombent les héros, qui, partant, perdent leur humanité pour rejoindre les rangs des tyrans diaboliques, honnis et maudits, triste panthéon de la gloire satanique. Lady Eleanore rejoint alors cet autre personnage masculin, Digby, le « man of adamant » du même conte qui se transforme progressivement en pierre. Hawthorne semblait en effet troublé par le caractère inévitable de la déchéance qui était le lot de tous les empereurs tyranniques de l'Histoire. Ainsi, dans ses *French and Italian Notebooks*, l'auteur entame une réflexion, non sans sympathie, sur les causes de la maladie morale qui a gangréné leurs cœurs :

*Hawthorne himself confessed how this subject had perplexed him in his "vain desires to come at the truth," just as he felt the inadequacy of the received judgment of him: "Nero has never yet had justice done him, nor have any of the wicked Emperors; not that I suppose them to have been any less monstrous than history represents them; but there surely must have been something in their position and circumstances to render the terrible moral disease, which seized upon them so generally, almost inevitable."*⁶²²

Les comparaisons avec les autres tyrans masculins du corpus hawthornien parachèvent le processus de masculinisation de la figure féminine du conte « Lady Eleanore's Mantle ». Conor Michael Walsh dit à propos de Digby, héros de « The Man of Adamant », qu'il

*lacks love for his God and his fellow human beings, through his prideful rejection of others and of God's grace. His stubborn arrogance hardens his heart and in turn transforms Digby into stone.*⁶²³

Cette description pourrait fort bien s'appliquer à Lady Eleanore : comme lui, qui voit son corps entier et son cœur se transformer en pierre, littéralisant ce qui, jusqu'à présent, demeurait à un plan purement figuré, imagé, métaphorique, Lady Eleanore, quant à elle, se métamorphose en la peste ravageuse qui décime toute la contrée. Cette métamorphose situe Lady Eleanore à un point stratégique où s'offrent à elles deux déterritorialisations, celle de son devenir-peste et celle de son devenir-femme, et c'est la bifurcation des chemins qui contient la clé de la morale de l'histoire : dans un cas, elle ne reconnaît pas son appartenance à la sphère de l'humanité ; dans l'autre cas, elle accepte ce lien de fraternité universelle. Cependant, Lady Eleanore va emprunter une troisième voie, celle qui concilie les deux devenirs pour créer la seule ligne de fuite imaginable et viable pour elle, celle de la mort. Comme le disent Deleuze et Guattari,

⁶²² William Bartley, « "The Synthesis of Love and Fear" : Nathaniel Hawthorne and the Virtue of Reverence », *Modern Philology* 88-4 (1991) : 394

⁶²³ Walsh 79-80

*[l]a métamorphose est comme la conjonction de deux déterritorisations, celle que l'homme impose à l'animal en le forçant à fuir ou en l'asservissant, mais aussi celle que l'animal propose à l'homme, en lui indiquant des issues ou des moyens de fuite auxquels l'homme n'aurait jamais pensé tout seul (la fuite schizo) ; chacune des deux déterritorisations est immanente à l'autre, précipite l'autre, et lui fait franchir un seuil [...].*⁶²⁴

Ainsi, Lady Eleanore, en se laissant asservir par la peste, obtient un moyen de fuir le monde démocratique américain dans lequel elle ne semble pas être à sa place. À plusieurs reprises, nous retrouvons l'héroïne dans une position d'ennui. Nous retrouvons ainsi la métaphore spatiale deleuzienne : comme si Lady Eleanore, en émigrant vers cette nouvelle Amérique, en changeant de « territoire », entamait son processus de déterritorialisation dans le but d'accomplir sa destinée personnelle, en même temps qu'elle donne à lire celle de la génération de la nation républicaine naissante. Le processus de déterritorialisation, son devenir-peste, va ainsi l'« asservir » pour lui proposer ce nouveau mouvement de reterritorialisation, son devenir-femme à la fin du conte, qui parachève le cycle de sa métamorphose. Celle qui empoisonnait symboliquement l'atmosphère américaine par son attachement infailible à son rang de noblesse et son héritage aristocratique, *devient* littéralement le poison de la contrée, qui subit ainsi les conséquences mortelles d'une telle fierté. Ce devenir intermédiaire s'avère néanmoins nécessaire dans la prise de conscience morale de Lady Eleanore, et c'est l'étape qui lui ouvre les portes de l'autre devenir qui, à son tour, lui fera atteindre sa forme ultime, celle de la Mort.

La portée allégorique, à un niveau social, politique, religieux, ou moral, est prégnante dans plusieurs passages de la nouvelle, comme par exemple dans cet échange, déjà cité, où la figure du médecin joue un rôle dans l'allégorisation morale de la destinée unique de Lady Eleanore :

"A very great disrespect!" exclaimed Captain Langford, an English officer, who had recently brought despatches to Governor Shute. "The funeral should have been deferred, lest Lady Eleanore's spirits be affected by such a dismal welcome."

"With your pardon, sir," replied Doctor Clarke, a physician, and a famous champion of the popular party, "whatever the heralds may pretend, a dead beggar must have precedence of a living queen. King Death confers high privileges." [Lady Eleanore ; CE, IX ; 275]

⁶²⁴ Deleuze et Guattari, *Kafka* 64

L'allégorie historique semble être annoncée dès le départ dans un autre moment du conte, utilisé en guise d'introduction de l'héroïne comme contextualisation généalogique et géographique de sa venue en Amérique :

Not long after Colonel Shute had assumed the government of Massachusetts Bay, now nearly a hundred and twenty years ago, a young lady of rank and fortune arrived from England, to claim his protection as her guardian. He was her distant relative, but the nearest who had survived the gradual extinction of her family; so that no more eligible shelter could be found for the rich and high-born Lady Eleanore Rochcliffe, than within the Province-House of a trans-atlantic colony. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 273; nous soulignons]

Une négation antéposée vient introduire la première phrase dans laquelle la belle aristocrate apparaît, comme si, dès le début, la figure féminine n'augurait rien de positif. Toute la négativité subséquente, syntaxique et symbolique, semblerait découler de ce « not » imposant. La traversée de l'Atlantique (« arrived from England ») ouvre la voie à la pestilence que Lady Eleanore aurait elle-même transportée dans ses bagages. Pour l'heure, la maladie en question n'est rien d'autre que le rang social et la fortune qui caractérisent la jeune femme, venue en Amérique pour réclamer son dû, nommément protection de son tuteur (*claim his protection as her guardian*). La première mention du personnage instaure clairement la dialectique sous-jacente à cette figure féminine : « rank » et « fortune » guideront son existence, tout comme ils l'ont guidée en Amérique, terre où les prérogatives titulaires jureront tragiquement avec l'atmosphère et le système démocratiques de la société républicaine de l'Amérique naissante. Il faut ainsi noter l'expression « a young lady of rank and fortune » qui sert d'amorce descriptive à la figure féminine. Aussi est-ce par un titre, social celui-là, qu'elle nous est annoncée, comme pour signifier les liens inextricables de la tragédie humaine qui se tissent sous nos yeux pour former l'article vestimentaire infernal qu'est le manteau. Il est intéressant de noter que le narrateur privilégie une description de sa situation sociale, et ne dresse pas un portrait physique de son héroïne. L'héritage familial, détenteur de la légitimité de la position sociale occupée par Lady Eleanore, prime sur le reste, à l'instar du vieux continent où distinctions et titres nobiliaires conféraient tous les privilèges à ceux qui les détenaient. L'expression du titre nobiliaire, « a young lady of rank and fortune », justifie ainsi le titre du conte.

La formulation « a young lady of rank and fortune » contient, selon nous, les germes de l'allégorie politico-historique qui va se jouer dans la maison du gouverneur, véritable lieu de la gangrène aristocratique qui menace les aspirations démocratiques du peuple américain, que

représente Jervase Helwyse. L'expression condense d'une force symbolique ironique toute l'existence tragique de Lady Eleanore Rochcliffe qui se trouve réduite à ce coordonnant « and ». C'est son attachement inconditionnel aux circonstances matérielles de la vie aristocratique qui entraînera Lady Eleanore dans le gouffre sans fond de l'orgueil narcissique. C'est bien dans le lien supposé naturel et définitif car prédéterminé, ou, dit autrement, prédestiné, entre naissance, rang social et richesses, la première conditionnant les deux autres, que réside la faute tragique commise par Lady Eleanore, et, incidemment, par les ancêtres et famille proche de la jeune femme dont fait partie le Colonel Shute, gouverneur de la Baie du Massachusetts. Ce « and », qui devait signifier la légitimité de la position sociale de la belle dame fortunée, se transformera en un nœud indénouable où s'entremêleront injustice et indifférence.

L'ironie historique va se loger, de manière invisible, dans la dichotomie sous-jacente à l'expression « rich and high-born ». En effet, se profile le renversement des valeurs aristocratiques par la populace, cette classe sociale qui se caractérise par les deux termes antonymes que sont « poor » et « low-born ». La chute imminente, le patronyme du parent de Lady Eleanore, le gouverneur Shute, semble la préfigurer, dans un terme à la consonance française, la langue de cet autre pays qui a souffert de l'hégémonie royale et a vu son peuple se libérer de ce joug tyrannique dans le sang. L'annonce de la détrônisation inéluctable de l'aristocratie conservatrice se fait aussi et surtout au travers du patronyme même de la figure féminine. En effet, « Rochcliffe » semble jouer la chute vertigineuse de l'héroïne du haut d'une falaise, symbole de sa fierté aristocratique. Le rocher contenu dans la première partie est réminiscent du « Plymouth Rock », sur lequel les Pères Fondateurs ont atterri après leur exil de la nation-mère britannique pour mener librement leur vie religieuse. Sa chute prophétique vient également se loger dans les racines de la généalogie de Lady Eleanore : la référence à l'extinction progressive des membres de sa famille (« the gradual extinction of her family ») suggère une dégénérescence héréditaire d'un passé familial honteux : voire, la généalogie gangrenée annonce ironiquement l'épidémie pestilentielle qui en est donc à la fois l'origine et la conséquence.

L'ironie acerbe du narrateur frappe de nouveau dans ce passage où Lady Eleanore Rochcliffe est présentée, provisoirement, comme une jeune fille dont l'éducation sera meilleure dans l'environnement primitif et non corrompu de la nouvelle Angleterre :

The consort of Colonel Shute, moreover, had been as a mother to her childhood, and was now anxious to receive her on the hope that a beautiful young woman would be exposed to infinitely less peril from the primitive society of New England than amid the artifices and corruptions of a court. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 273 ; nous soulignons]

L'ironie consiste à faire de Lady Eleanore le déclencheur même du danger des corruptions courtisanes de l'Ancien Monde (« the artifices and corruptions of a court ») auquel elle devait échapper en s'installant en Amérique. Elle sera celle par qui la corruption et l'artificialité si désagréables aux oreilles et à l'esprit républicains de la compagne du Colonel Shute seront introduites dans la société primitive de la Nouvelle Angleterre. Cette introduction a des airs de pénétration parasitaire, de contamination épidémiologique qui menace de gangrener de l'intérieur l'organisme sain et épuré de la société républicaine émergente. Lady Eleanore est le virus de la corruption et de la putréfaction sociales qui ont provoqué la dégénérescence de sa famille, aussi bien biologique que titulaire et symbolique. La fin, que provoquera la peste ravageuse, est en effet la destitution totale de Lady Eleanore, qui perdra son titre de noblesse, par lequel elle a été désignée tout le long de l'h/Histoire :

"Oh, Jervase Helwyse," said the voice—and as it spoke, the figure contorted itself, struggling to hide its blasted face—"look not now on the woman you once loved! The curse of Heaven hath stricken me, because I would not call man my brother, nor woman sister. I wrapt myself in PRIDE as in a MANTLE, and scorned the sympathies of nature; and therefore has nature made this wretched body the medium of a dreadful sympathy. You are avenged—they are avenged—Nature is avenged—for I am Eleanore Rochcliffe!" [Lady Eleanore ; CE, IX ; 287 ; nous soulignons]

L'allégorie politico-historique et sociale du conte « Lady Eleanore's Mantle » se double d'une autre couche, celle d'une allégorie religieuse et morale. C'est dans ce contexte d'allégorisation que l'intertexte biblique que nous avons étudié précédemment prend vraiment tout son sens et toute son importance. Les relevés que nous avons effectués⁶²⁵ éclairent en partie le volet allégorique où se joue la tragédie biblique du massacre des premiers-nés. L'interprétation de la nature de la peste doit alors être considérée sous cet angle religieux. Le narrateur alterne entre des expressions fortement connotées et des termes référentiellement neutres. Ainsi, une expression comme « a dreadful epidemic » cohabite étroitement avec un autre syntagme « the disease » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 282], ou encore

⁶²⁵ Cf. *supra* pp. 248-253

« this fatal scourge » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 282] est lui aussi rapidement suivi de ce même syntagme « the disease » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 283]. La fluctuation connotative semble brouiller les pistes : est-ce un événement naturel, indépendant de la volonté, des actes, des paroles et de la personnalité des habitants de la région touchée par la peste ? Est-ce un châtement divin qui s'abat sur ceux-là en punition de leurs péchés individuels et/ou collectifs ? Ou, au contraire, est-ce une punition exclusivement destinée à Lady Eleanore qui doit être le témoin impuissant de la déchéance universelle qu'elle a elle-même provoquée ? Il semblerait bien que les trois explications soient valables, d'où la complexité du tissu allégorique de « Lady Eleanore's Mantle ». En effet, la première explication est de nature historico-scientifique : la peste est l'œuvre de la nature qui peut être expliquée ; la seconde de nature théologique : la peste est l'œuvre de Dieu ; la troisième et dernière de nature symbolique : la peste est le symbole de la déchéance humaine. Les passages qui suivent exemplifient cette multiplicité de couches interprétatives qui constituent l'épisode de la peste :

This was the appearance of a dreadful epidemic, which, in that age, and long ago before and afterwards, was wont to slay its hundreds and thousands, on both sides of the Atlantic. On the occasion of which we speak, it was distinguished by a peculiar virulence, insomuch that it has left its traces—its pitmarks, to use an appropriate figure—on the history of the country, the affairs of which were thrown into confusion by its ravages. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 282 ; nous soulignons]

Ainsi, la peste n'a, *a priori*, rien d'extraordinaire, ni d'exceptionnel. C'est un événement qui touche régulièrement l'humanité, et il ne se limite pas à une zone géographique précise. Amérique comme Europe, Nouveau Monde comme Ancien Monde, Nouvelle Angleterre comme Ancienne Angleterre, tous sont les victimes de cette peste toute-puissante. Elle ne se limite pas non plus à une zone temporelle définie. Et c'est justement cette atemporalité et aspatialité qui constituent le point d'articulation entre l'historicité sociale du phénomène épidémiologique et sa démonisation religieuse. Les traces mêmes laissées par le fléau ont tout d'une exemplification divine, témoins visibles et éternels de la puissance céleste et de la rétribution divine des péchés de l'Homme, représenté par la figure féminine. L'expression « stricken by this fatal scourge » du passage suivant entame la symbolisation religieuse sous-jacente :

At first, unlike its ordinary course, the disease seemed to confine itself to the higher circles of society, selecting its victims from among the proud, the

well-born and the wealthy, entering unabashed into stately chambers, and lying down with the slumberers in silken beds. Some of the most distinguished guests of the Province-House—even those whom the haughty Lady Eleanore Rochcliffe had deemed not unworthy of her favor – were stricken by this fatal scourge. [Lady Eleanore ; CE, IX ; 282 . nous soulignons]

La peste semble dotée d'une volonté qui lui attribue des qualités anthropomorphiques ; elle est également le signe de la volonté divine. Tout se passe comme si elle savait exactement où, quand et qui frapper de son sceau mortel. Le verbe « select » est très fort. Sur quel(s) critère(s) le fléau se base-t-il pour choisir ses proies malheureuses, infortunées ? Suit-il un parcours prédéfini, pré-délimité que rien ne pourra modifier ? Il semblerait qu'au début (« at first ») cela soit le cas. Ainsi, cette présélection, aux connotations puritaines ironiques cinglantes, mimant dramatiquement l'élection des personnes sauvées par la grâce divine, a des airs de Jugement Dernier dont la justice rétributive n'est pas à remettre en cause. La peste n'agit pas aveuglément, et c'est bien ce que la tendance anthropomorphique de l'extrait démontre. Des verbes comme « selecting », « entering », ou encore « lying down with » et même « to confine itself », entrent bien dans une dynamique personnifiante qui dote la peste d'un but et de cibles précis. La répétition du suffixe <ing> confère une force inexpugnable et un pouvoir quasi-infini que rien ni personne ne peut stopper ni contenir. Les mouvements répétés et successifs de pénétration (« into »), d'extraction (« from among ») et de proximité, presque de promiscuité (« with ») renforcent l'insalubrité hygiénique que les actions favorisent. Le passage qui suit représente, selon nous, le mouvement d'une signification historique vers un sens religieux, et mêle allégorie historique et allégorie morale :

[...]; and stalking to and fro across the Three Hills, with a fierceness which made it almost a new pestilence, there was that mighty conqueror—that scourge and horror of our forefathers—the Small-Pox! [Lady Eleanore ; CE, IX ; 283 ; nous soulignons]

La référence à l'épidémie de variole nous rappelle celle qui a frappé le continent américain en 1702-03. À ce sujet, Cerulli et Berry expliquent que

Mather had tried unsuccessfully to persuade Boston physicians to consider more moderate methods of controlling the disease, methods like the “cold regimen” introduced by the seventeenth-century British physician Thomas Sydenham, in which patients were kept in cool, fresh air and plied with cold beverages. At that time, many physicians were treating smallpox with “heat therapies,” including sweating, bleeding, and purging regimens. Mather's

famous essay "Curiosities of the Smallpox," which he submitted to the Royal Society in 1716, entreats Dr. John Woodward to encourage physicians to begin practising inoculation in England (Silverman 338).⁶²⁶

Et de continuer :

[...], Hawthorne chose to suppress this information [le fait que Mather avait étudié le principe d'inoculation avant la variole de 1721] and instead emphasize Mather's "great affliction for the sake of the whole province" and for his children.⁶²⁷

La double référence – à l'épidémie et aux écrits de Mather – est tout à fait plausible lorsque l'on sait que Hawthorne était familier avec ces derniers. « Lady Eleanore's Mantle » est sa version personnelle de telles considérations historico-médicales et théologiques. L'exclamation qui vient clôturer le passage nomme ce qui, jusqu'à maintenant, était soigneusement décrit par l'intermédiaire de termes génériques (dénotativement neutres ou connotés péjorativement). Ici, le rythme ternaire, où les deux premières prémisses ont recours à un langage métaphorique anthropomorphisant, laissent la place à une dénomination historique, scientifique, qui viendrait presque (« almost ») minimiser, ou, du moins, relativiser, l'ampleur de la catastrophe. Surtout, il introduit l'idée de répétition de l'histoire qui, compris dans une perspective biblico-religieuse, se traduit en la croyance qu'Hawthorne a illustrée dans son roman *The House of the Seven Gables* (1851), une croyance qu'il décrit ainsi : « The sins of the fathers are revisited upon the children ». La circularité historique, la cyclicité même, semble dans l'optique de l'auteur, inévitable et inébranlable (« It threaded its way through the narrow and crooked streets » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 283]). L'origine de la pestilence est trouvée, localisée dans les fils brodés du manteau de l'héroïne. L'antanaclase implicite⁶²⁸ (le verbe « thread » renvoie à la fois au processus couturier à l'origine du manteau – c'est le sens visible – et au processus métaphorique de propagation de l'épidémie – c'est le sens invisible) participe de cette cyclicité historique. La boucle de l'h/Histoire est bouclée, et l'on revient à l'origine et terme du phénomène. Ce terme, c'est le lien qui nous fait passer des volets historique et religieux au pan politique de l'allégorie dans « Lady Eleanore's Mantle », celui qui avait donné un corps social aux deux figures féminines du conte.

⁶²⁶ Anthony Cerulli et Sarah L. Berry, « Nathaniel Hawthorne's Warring Doctors and Meddling Ministers », *MOSAIC* 47-1 (2014) : 116

⁶²⁷ Cerulli et Berry : 116

⁶²⁸ Nous pourrions même parler, à l'instar des métaphores, d'antanaclase *in absentia* dans la mesure où, dans ce contexte, l'une des occurrences n'est pas explicite. Voire, Hawthorne complexifie ce procédé en mêlant dans une seule et même occurrence ces deux significations, littérale et figurée.

Avec « Lady Eleanore's Mantle », Hawthorne semble mettre en scène l'anti-héros des tragédies grecques responsables du chaos de la Cité. La référence implicite à la sorcière, image invoquée par la mention de la vieille femme, auteur du manteau (« Its fantastic splendor had been conceived in *the delirious brain of a woman on her death-bed* and was the last toil of her stiffening fingers, which had interwoven fate and misery with its golden threads. » [Lady Eleanore ; CE, IX ; 284 ; nous soulignons]), nous dirige vers ce que nous pouvons appeler une « puritanisation » du schéma grec. L'érection de la figure féminine au rang d'héroïne, ou plutôt d'anti-héroïne, féminise ce schéma. Seule sa mort pourra donc rétablir l'ordre dans la Cité, tel l'exil d'Œdipe ramène la paix à Athènes. Ce passage⁶²⁹ est la scène de reconnaissance, au sens grec d'anagnorèse. Le héros doit perdre la vue pour acquérir une vision juste, aguerrie, véritable. Chez Hawthorne, la vision intérieure s'acquiert par la destitution la plus totale. Lady Eleanore doit être littéralement et symboliquement dépouillée, dévêtue, pour reconnaître son appartenance, pourtant évidente, à la famille humaine, qu'elle a jusqu'ici reniée. Le dépouillement doit également être nominatif. L'expression « for I am Eleanore Rochcliffe », privée de son titre de noblesse, se caractérise par une qualité d'auto-désignation, où l'auto-référentialité, à valeur performative, a ironiquement pour effet d'annihiler son propre objet. En disant « I am Eleanore Rochcliffe », elle s'absout elle-même, et est contrainte d'absoudre verbalement la dernière frontière qui subsistait entre elle d'un côté, et l'homme et la femme mortels de l'autre. Sa parole est l'un de « ces actes de paroles [...] autoréférentiels⁶³⁰ » dont parle Deleuze, et ressemble à la formule prononcée par Bartleby « I prefer not to » qui, comme le remarque Deleuze,

exclut toute alternative, et n'engloutit pas moins ce qu'elle prétend conserver qu'elle n'écarte toute autre chose ; elle implique que Bartleby cesse de copier, c'est-à-dire de reproduire des mots ; elle creuse une zone d'indétermination qui fait que les mots ne se distinguent plus, elle fait le vide dans le langage.⁶³¹

Ainsi, en prononçant la formule auto-référentielle « for I am Eleanore Rochcliffe », l'héroïne « fait le vide » de son existence par son langage en « écart[ant] ce qu'elle prétend conserver », à savoir son identité. Tout comme Achab « se frappe lui-même en frappant [Moby Dick]⁶³² », Lady Eleanore se désigne elle-même en désignant la pestilence.

⁶²⁹ Cf. [Lady Eleanore ; CE, IX : 287]

⁶³⁰ Deleuze, *Critique* 95

⁶³¹ Deleuze 95

⁶³² Deleuze 100

Elle ne pouvait pas ne pas se désigner de cette manière. D'abord, parce que la morale de l'histoire ne pourrait pas fonctionner autrement : la performativité langagière est un trait omniprésent dans les écrits bibliques, où le Verbe divin dit et fait le châtement. « So let it be said, so shall it be done » pourrait être la glose de cette parole agissante. Mais surtout, ensuite, parce que la nouvelle ne pouvait se terminer tant que la peste n'eut pas pris fin, ce qui aurait été impossible sans cette ultime révélation. D'où en réalité, le pouvoir de double performativité conférée à la parole mourante de l'héroïne. Dire « I am Eleanore Rochcliffe » revient à dire « I am the pestilence ». En prononçant ces mots, elle a le pouvoir de mettre un terme salvateur à l'épidémie, tout comme cette dernière a été déclenchée par l'affirmation tacite de la supériorité naturelle de Lady Eleanore.

« Rappaccini's Daughter » et « The Birthmark » peuvent également être décrits comme étant des allégories : celle du cœur et de la tête, comme le démontre ce passage tiré de l'incipit de « The Birthmark » :

The higher intellect, the imagination, the spirit and even the heart might find all their congenial aliment in pursuits which, as some their ardent votaries believed, would ascend from one step of powerful intelligence to another, until the philosopher should lay his hand on the secret of creative force and perhaps make new worlds for himself. [Birthmark ; 1987 ; 118 ; nous soulignons]

La poursuite du secret de la force créatrice est, dans ce conte, mesurée et critiquée à l'aune d'une autre poursuite, celle de l'amour de la femme. Le scientifique représente donc l'intelligence puissante (*powerful intelligence*), tandis que la femme incarne l'imagination, l'esprit et le cœur (*imagination, spirit, heart*) qui ne doivent pas être mis au service de la science, mais doivent en constituer les garde-fous essentiels. C'est peut-être là le sens de l'intuition qu'Annie confie à Owen : « “But I don't know whether you will condescend to such a task,” said she, laughing, “now that you are so taken up with the notion of putting spirit into machinery” » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 166].

En outre, le combat que ces nouvelles mettent en jeu est celui qui oppose l'éthique et la science. La figure féminine de chacun des deux récits est la porte-parole de ce que les penseurs et écrivains américains du XIXe siècle ont appelé la doctrine de la « sympathy ». Chez Hawthorne, la sympathie prend la forme d'une charité chrétienne qui vise à reconcilier l'être humain avec sa nature, la Nature. Les protagonistes masculins, quant à eux, sont les

champions d'un progrès scientifique qui écrase toute humanité, et érige tout être et toute chose en objet d'expérimentation dans le but de percer le secret de l'univers :

[La science] est, elle a toujours été, cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme « objet en général », c'est-à-dire à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices.

*Mais la science classique gardait le sentiment de l'opacité du monde, c'est lui qu'elle entendait rejoindre par ses constructions...*⁶³³

La sensibilité des unes – les figures féminines – se heurte à l'insensibilité des autres – les protagonistes masculins –, et dans cette lutte allégorique, Hawthorne prend le parti des femmes, détentrices de la clé unique d'une existence harmonieuse avec l'univers, incompatible avec la pensée « opératoire⁶³⁴ » systématique adoptée par les scientifiques. L'incipit de la nouvelle « The Birthmark » décrit le mariage comme « une affinité spirituelle plus attirante qu'aucune autre affinité alchimique » :

In the latter part of the last century there lived a man of science, an eminent proficient in every branch of natural philosophy, who not long before our story opens had made experience of a spiritual affinity more attractive than any chemical one. He had left his laboratory to the care of an assistant, cleared his fine countenance from the furnace smoke, washed the stain of acids from his fingers, and persuaded a beautiful woman to become his wife. [Birthmark ; 1987 ; 118 ; nous soulignons]

Dès le début, le narrateur penche vers le côté humain, et même féminin, de la balance des rapports de force entre la science et la femme. L'ironie de l'écrivain sera à son comble lorsque, dans le passage suivant, sous couvert de louer « l'amour honorable » d'Aylmer, il invective ces hommes de science qui font de leurs relations humaines un tremplin pour atteindre des sommets inexplorés de gloire intellectuelle :

She considered the character of Aylmer and did it complete justice than at any previous moment. Her heart exulted, while it trembled, at his honorable love—so pure and lofty that it would accept nothing less than perfection nor miserably make itself contented with an earthlier nature than he had dreamed of. She felt how much more precious was such a sentiment than that meaner

⁶³³ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (Paris : Gallimard, 1985) 9

⁶³⁴ Merleau-Ponty 11. Maurice Merleau-Ponty condamne cette attitude qui consiste à ramener tout objet au laboratoire : « Dire que le monde est par définition nominale l'objet X de nos opérations, c'est porter à l'absolu la situation de connaissance du savant, comme si tout ce qui fut ou est n'avait jamais été que pour entrer au laboratoire. » (Merleau-Ponty 11)

kind which would have borne with the imperfection for her sake, and have been guilty of treason to holy love by degrading its perfect idea to the level of the actual; and with her whole spirit she prayed that, for a single moment, she might satisfy his highest and deepest conception. [Birthmark ; 1987 ; 128 ; nous soulignons]

Dans ce passage, Hawthorne accomplit un véritable tour de ventriloquisme inversé. Il place dans la bouche de Georgiana les deux versants, louange et diatribe, de l'attitude d'Aylmer. Les couleurs typographiques que nous avons utilisées nous servent à renverser l'interprétation première de ses paroles ironiques. En effet, les segments en rouge concernent le sentiment amoureux qui a motivé les efforts illimités du scientifique pour parvenir à la réussite tant espérée. Selon Georgiana, cet amour est d'un genre honorable et élevé contrairement à l'autre sentiment, « that meaner kind », qui aurait accepté et supporté l'imperfection physique de la jeune femme. Les segments en bleu reprennent donc les objectifs annoncés, et nous devons bien comprendre que, pour Hawthorne, l'amour honorable aurait été justement de « [bear] with the imperfection for her sake », et que l'objectif qui consiste à atteindre l'idéal mérite, au contraire, la désignation de « meaner kind ». La trahison du caractère sacré de l'amour (nos segments soulignés en vert) que lui porte Georgiana (*guilty of treason to holy love*) découle bien d'une insatisfaction à l'égard de la nature terrestre (*earthlier nature*) de Georgiana. Aylmer est, à cet égard, différent de Giovanni qui, une fois sous l'emprise de l'amour élevé et héroïque de Beatrice (« the height and heroism of love » [Rappaccini ; 1987 ; 201]), revient sur son jugement négatif initial :

Those tokens which he had hitherto considered as proofs of a frightful peculiarity in her physical and moral system were now either forgotten or by the subtle sophistry of passion transmitted into a golden crown of enchantment, rendering Beatrice the more admirable by so much as she was the more unique. Whatever looked ugly was now beautiful; or, if incapable of such a change, it stole away and hid itself among those shapeless half ideas which throng the dim region beyond the daylight of our perfect consciousness. [Rappaccini ; 1987 ; 201]

Et pourtant, le commentaire du narrateur, inséré insidieusement dans l'expression « the subtle sophistry of passion » suggère que même cette attitude positive est, en elle-même, peu sincère. À l'instar de l'attitude impie d'Aylmer, sa passion est également destructrice pour la femme. Dans les deux cas, elle n'est pas prise pour ce qu'elle est, sans considération aucune des implications, positives ou négatives, de sa nature. Aylmer et Giovanni diffèrent ainsi grandement du narrateur de « Mrs. Bullfrog », qui, fort de son expérience personnelle,

conclut, en début de conte, que tout homme et toute femme devraient se contenter, au sens étymologique du terme, d'une union convenable, fruit d'un arrangement providentiel des deux sexes :

A kind Providence has so skilfully adapted sex to sex, and the mass of individuals to each other, that, with certain obvious exceptions, any male and female may be moderately happy in the married state. The true rule is, to ascertain that the match is fundamentally a good one, and then to take it for granted that all minor objections, should there be such, will vanish, if you let them alone. [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 406 ; nous soulignons]

Les « minor objections » en question, la tache de naissance de Georgiana et le souffle putride de Beatrice en font indéniablement partie, mais l'esprit étriqué des deux mâles protagonistes ne le reconnaît pas. L'amour d'Aylmer pour Georgiana, tout comme celui de Giovanni pour Beatrice, n'est pas non plus l'amour sartrien dont Bourdieu nous dit qu'il est le « seul capable [...] de procurer le sentiment d'être justifié dans les particularités les plus contingentes de son être, et d'abord de son corps⁶³⁵ ».

La prière finale de Georgiana est, si nous poursuivons le mouvement d'inversion initié par Aylmer, non pas le désir de se conformer à son idéal, mais bien celui d'échapper à la concrétisation de ce dernier. Son désir de mort, que nous avons déjà étudié précédemment, se lit entre les lignes d'un trémoussement incontrôlé (*while it trembled*), transformant l'exaltation de l'amour d'Aylmer en véritable supplication en faveur de l'impuissance féminine. Comme à son accoutumée, Eros côtoie de très près Thanatos qui, chez Hawthorne, prend la forme insidieuse de l'ange diabolique de la science qu'est Aylmer. Georgiana et Beatrice sont donc toutes les deux victimes dans et de leur relation d'amour, ainsi que de l'insatisfaction de leurs compagnons, un manque qui peut s'écrire dans les termes lacaniens suivants : « *[C]e que je regarde n'est jamais ce que je veux voir*⁶³⁶ ».

Les scientifiques de ces deux nouvelles manipulent et violent l'amour que les personnages féminins leur vouent. Dans « Rappaccini's Daughter », c'est l'amour filial qui lui permet de légitimer ses expérimentations :

"My father," said Beatrice, feebly—and still as she spoke she kept her hand upon her heart,—“wherefore didst thou inflict this miserable doom upon thy child?”

⁶³⁵ Bourdieu 73

⁶³⁶ Lacan, *Quatre concepts* 118 (italiques de l'auteur)

"Miserable!" exclaimed Rappaccini. "What mean you, foolish girl?"
[Rappaccini ; 1987 ; 208-209]

Pour Aylmer, ce sont le lien conjugal et l'admiration sans bornes que lui porte son épouse qui vont lui permettre d'asseoir son autorité de scientifique éminent. Cette guerre allégorique, Hawthorne l'exprime au début de « The Birthmark », pour marquer le contexte des expériences à venir :

In those days, when the comparatively recent discovery of electricity and other kindred mysteries of Nature seemed to open paths into the region of miracle, it was not unusual for the love of science to rival the love of woman in its depths and absorbing energy. [Birthmark ; 1987 ; 118 ; nous soulignons]

Chez Beatrice, sa relation privilégiée avec le magnifique arbuste du jardin, produit de la science de Rappaccini, peut s'expliquer par ce processus même d'expérimentation scientifique élaboré par son père. Son but est d'altérer la nature même de Beatrice, d'en faire une de ses créations. Il se substitue à Dieu le Créateur en modifiant, à sa guise et selon son intelligence propre, une de Ses créatures. Ce sont des Pygmalions modernes, et du propre aveu d'Aylmer, ces scientifiques ont surpassé l'objectif relativement modeste du légendaire sculpteur grec :

"[...]. Georgiana, you have led me deeper than ever into the heart of science. I feel myself fully competent to render this dear cheek as faultless as its fellow; and then, most beloved, what will be my triumph when I shall have corrected what Nature left imperfect in her fairest work! Even Pygmalion, when his sculptured woman assumed life, felt not greater ecstasy than mine will be." [Birthmark ; 1987 ; 121-122]

Ces pygmalions ne s'envisagent pas, sous l'effet de leur amour pour leurs compagnes, comme « la créature de sa créature » mais au contraire incarnent bien ce « Pygmalion égocentrique et dominateur⁶³⁷ ». Le cas d'Owen Warland est différent de ces deux figures de scientifiques sans scrupules. En effet, son moteur d'inspiration est également son amour pour Annie, mais cette fois-ci, il s'agit d'une inspiration saine dans le sens où elle n'engage pas l'intégrité du personnage féminin. Annie représente, si nous pouvons dire, la muse esthétique et artistique d'Owen, aussi déstabilisante qu'elle puisse être :

"Annie! dearest Annie! thou shouldst give firmness to my heart and hand, and not shake them thus; for, if I strive to put the very spirit of beauty into form

⁶³⁷ Bourdieu 119

and give it motion, it is for thy sake alone. O throbbing heart, be quiet! If my labor be thus thwarted, there will come vague and unsatisfied dreams, which will leave me spiritless to-morrow.” [Artist of Beautiful ; 1987 ; 162]

Pour Rappaccini, le statut de « femme ordinaire » représente un fardeau existentiel que les avancées scientifiques ont le pouvoir d'alléger, voire ont le devoir d'annihiler [Rappaccini : 1987 ; 208-209]. Son désir de créer un être digne de compter parmi les êtres à la nature exceptionnelle l'aveugle au point de faire abstraction complète des sentiments de celle qui est son sang. Renier l'humanité de Beatrice en faisant d'elle un monstre scientifique, c'est renier sa propre humanité, et donc, rompre tout lien avec l'Humanité. Rappaccini ressemble ainsi à Richard Digby, le héros de « The Man of Adamant », qui, en fermant son cœur aux appels de ses frères et sœurs humains, pêche volontairement et s'exclut de la sphère de l'existence humaine. Nous y reviendrons lorsque nous aborderons l'allégorie du cœur et de la tête dans ce conte.

Beatrice incarne la figure du scientifique dont la compassion et la sympathie avec la Nature, ce laboratoire naturel, n'auraient pas été annihilées par une ambition démesurée de contrôle illimité sur les sphères animales, végétales, et même humaines, de l'existence terrestre. Les connaissances en botanique sont considérées par Beatrice comme un fardeau, un véritable frein à la communion avec la Nature :

“[...] No; though I have grown up among these flowers, I know no more of them than their hues and perfume; and sometimes methinks I would fain rid myself of even that small knowledge.” [Rappaccini ; 1987 ; 199]

Les sentiments fraternels que Beatrice éprouve à l'égard des spécimens de son père, témoignent de son empathie naturelle :

As Beatrice came down the garden path, it was observable that she handled and inhaled the odor of several of the plants which her father had most sedulously avoided. [...]

“Yes, my sister, my splendor, it shall be Beatrice's task to nurse and serve thee; and thou shalt reward her with thy kisses and perfumed breath, which to her is as the breath of life.” [Rappaccini ; 1987 , 190]

Le soin et la délicatesse avec lesquels la jeune jardinière entretient sa fleur fétiche, prouvent que l'être humain peut développer des relations intimes avec les autres créatures de la Création divine, dans l'espoir d'atteindre un degré de complétude, d'unité et de communion

avec tous les êtres, quelle que soit leur taille. Une preuve supplémentaire en est l'évidente tristesse qui envahit Beatrice à la mort des petits insectes et lézards, mort qu'elle provoque involontairement et, l'on serait tenté de dire, inéluctablement. Ainsi, les signes de croix qu'elle exécute spontanément représentent le sentiment religieux de compassion, de charité chrétienne que tout être humain devrait ressentir à la disparition d'un des habitants de l'univers. Le moindre de ces êtres mérite respect et révérence car il est également une manifestation de l'Être Suprême. La mort de l'un d'entre eux, aussi insignifiant soit-il, provoque un mouvement, une émotion, un ébranlement du système dans son intégralité, et s'en fait ressentir au niveau de la sphère humaine. Beatrice ressemble au Père Céleste qui remarque la chute du plus insignifiant moineau :

Matthew 10:28. And fear not them which kill the body, but are not able to kill the soul: but rather fear him which is able to destroy both soul and body in hell. / Do not be afraid of those who kill the body but cannot kill the soul. Rather, be afraid of the One who can destroy both soul and body in hell.

29. Are not two sparrows sold for a farthing? and one of them shall not fall on the ground without your Father. / Are not two sparrows sold for a penny? Yet not one of them will fall to the ground outside your Father's care.⁶³⁸

Ainsi, Rappaccini, et Aylmer violent la parole du Christ, prononcée alors qu'il envoie ses disciples en mission évangélique, et font partie de ceux qui tuent l'âme en même temps que le corps, si l'on en croit les dires du Professeur Baglioni :

His patients are interesting to him only as subjects for some new experiments. He would sacrifice human life, his own among the rest, or whatever else was dearest to him, for the sake of adding so much as a grain of mustard seed⁶³⁹ to the great heap of his accumulated knowledge. [Rappaccini ; 1987 ; 192]

Le signe de croix que fait Beatrice pourrait également être le signe d'un mépris pour toutes les entreprises inhumaines, froides et insensibles menées par son propre père. Comme si, par ce signe, Beatrice expiait les péchés de son père, dont le cœur a été endurci par la science et son immense savoir, et rendu étranger à l'œuvre et la souffrance de la nature :

⁶³⁸ Matthew 10:28-29. Les premières citations sont tirées de la *KJV*, « NT » 14 ; les secondes de la *NIV*. [en ligne]. URL : <http://biblehub.com/matthew/10.htm>. Consulté le 27/05/2015.

⁶³⁹ La résonance biblique introduit ici un décalage ironique entre les motivations du scientifique et les moyens qu'il se donne pour les accomplir. Ce « grain de moutarde », ce n'est véritablement pas la foi dont Jésus dit qu'elle pousse dans les terroirs les plus propices : il représente l'hubris satanique de Rappaccini qui, semé dans le matériau malléable qu'est le corps féminin, engendrera le Mal.

Beatrice observed this remarkable phenomenon, and crossed herself, sadly, but without surprise. [...]. Again Beatrice crossed herself and sighed heavily as she bent over the dead insect. [Rappaccini ; 1987 ; 194]

Le mépris laisse donc place à un sentiment d'impuissance et d'incompréhension face aux effets néfastes de la science. L'élan de compassion de Beatrice sera mal interprété par le témoin ébahi qu'est Giovanni, qui prendra ces phénomènes surnaturels comme la preuve indéniable et irréfutable de l'inhérente nature maléfique de la jeune femme [Rappaccini ; 1987 ; 195].

Le cas d'Aylmer est similaire à celui de Rappaccini puisque, comme son homologue botaniste, il souhaite altérer un existant. Son objectif, qui est d'extraire la tache du visage de sa femme, reflète bien sa volonté de modifier une œuvre de la Création, et de rectifier ce qu'il juge être une erreur de la nature, un défaut que Dieu a commis en entravant l'accomplissement de la beauté presque parfaite de Georgiana. La guerre entre science et humanité, progrès scientifique et religion, est déclarée. À propos du discours scientifique, Benziman souligne que

[t]he discourse of scientific progress promoted the belief that scientific discoveries and technological innovations could improve human society and living conditions for future generations, and allow man to overcome nature.⁶⁴⁰

Aylmer tient alors un discours du progrès scientifique qui se veut optimiste, non alarmiste, et relativiste, raisonné, raisonnable, et justifié, pensant que ce discours ne peut en aucun cas faire obstacle à son amour, sans comprendre que la nature même de celui-là occulte toute dimension de sympathie et d'amour pour l'objet de l'expérience à mener. La position de scientifique, renommé de surcroît, lui confère une posture de supériorité et de domination par rapport à la figure féminine, qui se retrouve l'objet de son examen minutieux permanent, et ne peut que s'en remettre à lui pour lui dévoiler le sens de l'existence. C'est la société elle-même qui a déifié la figure du scientifique, comme le rappellent Shona M. et Michael Tritt :

Aylmer's need to believe in his (heroic) ability as a scientist is nurtured by the larger culture that has itself deified the role of Science. Within this milieu, Aylmer strives to have power over his environment and even life itself, and in so doing, to transcend his animal (and finite) nature. His desire to create larger-than-life (or death) significance is an extreme representation of the way individuals (and humankind more generally) ward off the universally-

⁶⁴⁰ Benziman : 377-378

*experienced existential terror of death and fear of the meaningless of existence.*⁶⁴¹

En réalité, Georgiana, en lisant les journaux intimes de son époux, et notamment les échecs et réussites relatives qui y sont consignés, se rend compte des limites intellectuelles de son mari : « Georgiana, as she read, revered Aylmer and loved him more profoundly than ever, but with a less entire dependence on his judgment than heretofore » [Birthmark ; 1987 ; 126]. Cette découverte, si Aylmer ne veut pas que sa femme la fasse et la comprenne, c'est bien parce qu'elle sonne le glas de son autorité et de sa déification, et qu'elle risque d'ébranler son piédestal de gloire. La démystification de la supériorité intellectuelle du mari est, pour Hawthorne, l'argument incontestable en faveur d'une remise en cause de cette dernière. Le malaise intérieur d'Aylmer dans le passage suivant permet au lecteur, et à Georgiana, de délimiter très clairement une zone de faiblesse que le rictus du scientifique se force à dissimuler :

"It is dangerous to read in a sorcerer's books," said he with a smile, though his countenance was uneasy and displeased. "Georgiana, there are pages in that volume which I can scarcely glance over and keep my senses. Take heed lest it prove as detrimental to you." [Birthmark ; 1987 ; 127 ; nous soulignons]

Une fois de plus, Aylmer fait preuve de mauvaise foi en mettant en garde contre les effets néfastes que la lecture de ces grimoires de sorcier peut avoir sur la santé mentale de sa femme. La raison invoquée n'est en réalité qu'une excuse, un simulacre pour dissimuler sa propre faiblesse et défaillance. En effet, c'est bien envers sa personne que les conséquences s'avèreraient nuisibles sur le plan de la relation symbolique qui unit la femme à son époux. La réaffirmation de l'adoration inconditionnelle que lui voue son épouse, et ce malgré une réalité désenchanteresse de l'insignifiance scientifique d'Aylmer, conforte ce dernier dans sa position de divinité intouchable et vénérée, tout en étant, néanmoins, un commentaire sarcastique et ironique implicite que le narrateur énonce à l'encontre de ces figures masculines autoritaires dont l'éminence repose sur une base de facticité et d'auto-déception. Car, en trompant Georgiana, Aylmer se trompe lui-même, et essaie d'exorciser une vérité insoutenable – son échec scientifique – en répétant et réaffirmant incessamment sa confiance en son savoir. Comme si en le disant, il transformait la réalité, et faisait de ce mensonge la vérité. Que Georgiana le croie ne fait que confirmer son inclination à simuler une supériorité

⁶⁴¹ Tritt : en ligne

inexistante. Georgiana, sous son masque d'adoration et de confiance, nourrit en réalité un sentiment d'aversion et de méfiance envers celui que la société lui a présenté comme étant un être infaillible et tout-puissant.

L'allégorie de la science et de la religion est également le moyen pour Hawthorne de critiquer la domination intellectuelle et scientifique de la société phallocratique sur la sensibilité féminine. Ainsi, l'opération chirurgicale menée par Aylmer, outre son caractère scientifique intrinsèque, vise également à normaliser le corps de l'épouse, voire à la « domestiquer⁶⁴² », et adhère totalement à la conviction selon laquelle « [s]ujet de la science, la femme est ainsi et aussi son objet, et le corps des femmes le lieu possible de toutes les interventions⁶⁴³ ». La disparition finale de la tache de naissance renforce ironiquement la présence d'une autre marque, celle-là également de naissance puisque s'inscrivant dans l'héritage socio-biologique du corps féminin : la marque de la violence masculine, physique et symbolique, sur le corps de la femme qui provoque une défiguration irréversible de son intégrité. En parlant des enfants androgynes subissant une chirurgie corrective, Judith Butler remarque que

*[t]he question of surgical "correction" for intersexed children is one case in point. There the argument is made that children born with irregular primary sexual characteristics are to be "corrected" in order to fit in, feel more comfortable, achieve normality. Corrective surgery is sometimes performed with parental support and in the name of normalization, and the physical and psychic costs of the surgery have proven to be enormous for those persons who have been submitted, as it were, to **the knife of the norm**. The bodies produced through such a regulatory enforcement of gender are bodies in pain, bearing **the marks of violence and suffering**. Here the ideality of gendered morphology is quite literally incised in the flesh.*

Gender is thus a regulatory norm [...].⁶⁴⁴

Georgiana est semblable à l'androgynisme qui subit le « scalpel de la norme », littéralement et symboliquement : sa dignité humaine est sacrifiée sur l'autel de la norme scientifique, ou, plus précisément, de la normalisation par la science. « The Birthmark » allégorise la défaite de la religion et de l'éthique face au titan de pierre qu'est la science : le cœur et l'esprit, autre mot pour dire l'âme chez Hawthorne, sont piétinés par la toute-puissance factice de l'intellect.

⁶⁴² Gardey parle de « désir de domestication » du corps de la femme. (*L'invention du naturel* 11)

⁶⁴³ *L'invention du naturel* 11

La fiction hawthornienne, si elle regorge d'écrits à portée allégorique religieuse et politique, est donc aussi et surtout le lieu d'une autre allégorie, celle du cœur et de la tête. C'est cette dernière qui fait de l'écriture de Nathaniel Hawthorne une écriture profondément humaniste, empreinte d'une « chaleur réaliste » dont l'écrivain se plaignait qu'elle faisait défaut à ses récits allégoriques⁶⁴⁵. Ainsi l'incipit de la nouvelle « The Threefold Destiny » peut-il être lu comme une profession de foi de son projet allégorique :

Rather than a story of events claiming to be real, it may be considered as an allegory, such as the writers of the last century would have expressed in the shape of an eastern tale, but to which I have endeavored to give a more life-like warmth than could be infused into those fanciful productions. [Threefold Destiny ; CE, IX ; 472 ; nous soulignons]

L'application de cette croyance à un univers régi par les préceptes et dogmes phalocratiques de la société puritaine, constituée de « New England personages and scenery » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 472], lui permet de féminiser ses allégories humanistes⁶⁴⁶. Nous considérons quatre contes comme véritables parangons et fleurons de la doctrine cordiale prônée pendant cette période dite « de la Renaissance américaine » : il s'agit des contes « The Gentle Boy » (1832), « The Man of Adamant » (1837), « The Threefold Destiny » (1838) et « Egotism ; Or, the Bosom Serpent » (1843). Notre lecteur pourra s'étonner de l'absence de « Ethan Brand », nouvelle publiée en janvier 1850 dans le *Boston Weekly Museum*, puis de nouveau en 1852 dans *Snow-Image, and Other Twice-Told Tales*. La raison de notre exclusion réside dans l'absence, toute significative du reste, de personnage féminin dans cette histoire sous-titrée « The Unpardonable Sin. From an Unpublished Work ». *Significative* car la tragédie humaine que vit le héros éponyme est de subir le sort réservé à l'être humain qui commet ce que Hawthorne nomme le « péché impardonnable ». Si Ethan Brand est perdu, c'est parce qu'il ne bénéficie pas de l'aide salvatrice et régénératrice d'une figure féminine aux accents angéliques, celle par qui la grâce divine touche l'homme qui en a le désir sincère. À cet égard, « Ethan Brand » ressemble énormément à « The Man of Adamant » : tous deux, que ce soit Ethan Brand ou Richard Digby, périssent de la pétrification de leurs cœurs restés sourds aux supplications de leurs semblables. Dans le cas de Digby, la présence fantomatique

⁶⁴⁴ Butler, *Gender* 53 (nous soulignons)

⁶⁴⁵ Nous citons de nouveau ce passage de l'incipit de « Rappaccini's Daughter » où Hawthorne/M. de l'Aubépine dit de son « inveterate love of allegory » qu'il a tendance à « steal away the human warmth out of his conceptions. » [Rappaccini ; 1987 : 187]

⁶⁴⁶ Hawthorne féminise ses allégories humanistes, mais également insère ses personnages dans un univers reconnaissable de sorte qu'il entreprend également l'allégorisation de son Amérique.

de Mary Goffe, dont le nom à la portée symbolique présage le caractère sacré de ses vertus purificatrices, offre au héros l'occasion de se repentir et de faire un retour salutaire à la société humaine. Le rôle de la femme, dans l'un ou l'autre des deux contes, et dans les deux autres nouvelles citées, est dès lors le point d'achoppement de l'anti-puritanisme hawthornien. En effet, Hawthorne semble également s'éloigner d'un transcendantalisme émersonien conventionnel selon lequel la grâce et le pardon sont accordés par un être divin et céleste, Dieu, et non par l'intermédiaire d'un autre être humain. La délégation de l'autorité et de la grâce divines à la figure féminine de ses contes constitue une déviation importante du dogme puritain.

Avec Catharine et Dorothy Pearson, Nathaniel Hawthorne met en scène un conflit récurrent dans sa fiction, celui qui oppose le cœur et l'intellect, la foi et la raison. Dans « The Gentle Boy », ce conflit est décliné en termes humains et religieux. Tous les personnages de la nouvelle, que ce soit les protagonistes principaux – Tobias, Dorothy, Catharine, et Ibrahim – ou les personnages secondaires – le vieux Quaker, les paroissiens, et même le groupe d'enfants diaboliques – sont, à un moment ou à un autre, d'une manière ou d'une autre, tiraillés par les diktats de leur conscience (à comprendre dans son sens théologique) et la voix plus tendre, plus douce et indulgente de leur cœur. Hawthorne semble convaincu de l'importance de l'une et de l'autre, mais semble surtout attaché à l'équilibre sain et crucial des deux, seul garant d'une harmonie intérieure, d'une paix entre soi et soi, entre soi et l'autre, entre soi et Dieu.

Avec Catharine et Dorothy, les deux figures maternelles du conte, nous lisons la version féminine du conflit symbolique. Leurs descriptions physiques participent d'un jeu métaphorique entre la tête et le cœur. Les discours prononcés par Catharine et les paroles émanant de la bouche de Dorothy, quant à eux, permettent de faire le lien entre la tête et le cœur. Nous devrions même parler de « coeurs » car, dans « The Gentle Boy », Catharine et, dans une moindre mesure, Dorothy, sont déchirées entre leurs différentes identités. En elles, vivent à la fois la femme, la mère, la martyre, et la multiplication de ces voix entraîne une cacophonie intérieure que seule la mort calme et libératrice du doux Ibrahim pourra apaiser et harmoniser.

Chez Catharine doivent être discriminés une voix maternelle et les cris passionnés de la martyre, qui, au final, se mêlent pour habiter le cœur spirituel de la femme Quaker. Dans le

cas de Catharine, Hawthorne, semble-t-il, a voulu nous montrer une mère dont les sentiments sont biaisés par des considérations contradictoires, voire antagonistes, telles que peuvent constituer l'appel du désert fanatique et l'appel de l'amour maternel. Que ce soit dans le cas de la mère indigne ou de son homologue puritaine, qui répond mieux aux critères de la bonne maternité, leur discours ne se passe ni de motivations ni d'effets sur leur auditoire. Ainsi, « The Gentle Boy », l'une des meilleurs pièces fictionnelles confectionnées par Nathaniel Hawthorne, nous donne à lire un drame féminin où la femme doit ne pas choisir entre sa féminité maternelle et son identité religieuse, mais doit parvenir à une harmonie intérieure où chacune des facettes occupe sa place légitime dans le cœur et l'esprit de la femme.

Deux passages illustrent parfaitement la position délicate qu'occupe Catharine, tiraillée comme elle l'est entre, d'un côté, son devoir moral et théologique, et, de l'autre, sa voix intérieure maternelle qui l'enjoindrait presque, et là réside le problème, de reléguer ses ambitions fanatiques de martyre au second plan. La voix de Catharine laisse également entendre une dissension féminine qui profile, en apparence seulement pourtant, les limites du féminisme hawthornien. En effet, avec elle, Hawthorne semble vouloir consolider l'idée selon laquelle la maternité reste la position sacrée au sein de la société humaine. Cette sacralisation de la figure maternelle lui permet d'atténuer un anti-puritanisme et une opposition au patriarcat traditionnel qui auraient tout fait de l'ostraciser parmi ses pairs. Le personnage de la mère lui permet de confronter ses idées concernant l'appel de la religion et de la foi, les obligations domestiques de la femme, et aussi et surtout la sacralité de la voix intérieure féminine et maternelle. Tous ces éléments se retrouvent dilués dans les deux personnages que sont Dorothy et Catharine, qui, en s'unissant, représentent une figure maternelle sublimée. Le recours au dédoublement de personnages, comme si les deux femmes étaient, l'une pour l'autre, des jumelles de fiction, lui sert d'outil métafictionnel pour dresser son portrait de la mère idéale.

Les deux passages dont nous parlions sont les suivants :

"In a doleful hour art thou returned to me, poor boy," she said, "for thy mother's path has gone darkening onward, till now the end is death. Son, son, I have borne thee in my arms when my limbs were tottering, and I have fed thee with the food that I was fainting for; yet I have ill performed a mother's part by thee in life, and now I leave thee no inheritance but woe and shame. Thou will go seeking through the world, and find all hearts closed against thee, and their sweet affections turned to bitterness for my sake. My child, my child, how many a pang awaits thy gentle spirit, and I the cause of all!" [Gentle Boy ; CE, IX ; 87; nous soulignons]

"I hear it, I hear it. The voice speaketh within me and saith, 'Leave thy child, Catharine, for his place is here, and go hence, for I have other work for thee. Break the bonds of natural affection, martyr thy love, and know that in all these things eternal wisdom hath its ends.' I go friends, I go. Take ye my boy, my precious jewel. I go hence, trusting that all shall be well, and that even for his infant hands there is a labor in the vineyard." [Gentle Boy ; CE, IX ; 87; nous soulignons]

Dans le premier des deux extraits, c'est bien le portrait d'une femme, et surtout, d'une mère affligée, celui d'un « devenir-mère » que nous brosse le narrateur : une Catharine qui, loin de faire preuve d'égoïsme et d'insensibilité, est prête à aller jusqu'à l'abnégation la plus totale pour assurer la survie de son enfant, sa seule et unique raison de vivre, voire de mourir. Brusquement, les dons que Catharine semblaient conférer aveuglement à son enfant s'enveniment, et deviennent une source de malédiction pour le petit être innocent. Ce renversement tragico-ironique des effets des bienfaits maternels conférés par Catharine à son enfant est justement le propos de la deuxième moitié du premier passage cité. En fait, l'échange altruiste, que la Quakeresse pense bénéfique au moment où elle l'effectue, se révèle en réalité nuisible pour le petit Ilbrahim. Le transfert vital (*I have fed thee **with** the food **that** I was fainting **for***) lui en coûtera presque la vie. La douleur de Catharine est indescriptible. Toutes les privations subies volontairement ont été vaines, et ce à double titre. D'abord, Catharine, à ce moment de la diégèse, croit son enfant mort, et les retrouvailles permettent à une mère effondrée et affolée de croire finalement à l'utilité et la bonté de ses sacrifices passés. Et ensuite, vains ils le sont aux yeux de Puritains insensibles qui ont condamné cette mère à l'erreur et à l'errance.

L'injustice dont Catharine est victime déteint fatalement sur Ilbrahim, et après le premier échange vital, c'est un échange mortel que Catharine va, malgré elle, opérer avec son enfant : « and now I leave thee no inheritance but woe and shame ». Catharine est la légatrice involontaire de tous les maux qui sont le lot des martyrs quakers et leurs progénitures innocentes. Ilbrahim devra subir les affres d'un déterminisme socio-politico-religieux qui fait de tout Quaker, adulte ou enfant, homme ou femme, jeune ou vieux, le réceptacle privilégié de dons empoisonnés. La double négation, ou plus précisément, la négation suivie de la tournure restrictive, cristallise l'impuissance de Catharine qui, malgré elle, ne peut léguer de meilleurs trésors à son précieux bijou qui, elle le sait, continuera de souffrir après elle (*I leave thee*). L'avenir qu'elle lui prédit est semé de douleurs, afflictions, amertume, solitude, et Catharine, elle en est persuadée, en est la cause directe. L'ellipse grammaticale, « and I the cause of all », que le coordonnant introduit, parachève sa lamentation par un retour délétère

sur soi, sur une mère qui, décidément, fait preuve d'un incroyable sens du devoir et de l'abnégation. Elle s'afflige, s'inflige cette épreuve de la punition, du châtiment moral d'une conscience coupable, qui se sait et se croit à l'origine de tous les maux de son enfant innocent.

Tout se passait comme si Catharine, rattrapée par sa propre douleur et sa culpabilité inextinguible, ne pouvait admettre le poids de la faute. Car, sur un plan purement prédicatif, l'énoncé « I the cause of all » est elliptique (« I *am* the cause of all ») mais, plus spécifiquement, semble demeurer à un niveau virtuel d'actualisation, comme si Catharine la refusait, et la remettait en question. L'exclamation se joint à cette ellipse prédicative pour signifier à la fois l'incompréhension, l'impuissance, et l'indignation d'une mère que tout désigne comme l'unique responsable du sort tragique de son enfant. L'on ne peut s'empêcher, une fois de plus, d'entendre le ton ironique du narrateur derrière cette lamentation déchirante, et là se trouve peut-être l'explication, voire la preuve, de la tournure virtuelle privilégiée par Catharine. La relation prédicative <I/be the cause of all> demeure à l'état idéal, notionnel, et l'absence significative de verbe-copule *be* en est une manifestation typique. Pour la Quakeresse, la parole est l'arme de choix pour fulminer contre ses bourreaux sans cœur ni âme.

Cependant, le passage qu'effectue Catharine du versant maternel de son identité vers celui de son fanatisme religieux constitue le moment précis où la verve de l'auteur se fait moins compréhensive et empathique, même si la compassion de l'auteur pour cette mère désespérée ne disparaît jamais complètement. Le second passage que nous avons cité trouve toute sa pertinence ici. À l'image de la mère exemplaire, prête à mourir pour sauver la vie de son fils, cède l'image d'une mère indigne, prête à sacrifier son fils pour accomplir son devoir religieux. Finalement, c'est Catharine qui semble elle-même instituer, revendiquer et même justifier l'incompatibilité de ces deux appels et vocations contradictoires⁶⁴⁷, et pourtant si semblables, deux devenirs qui se vouent une lutte sans merci : le « devenir-mère » et le « devenir-martyre ». S'ensuit une succession de processus de déterritorialisation et reterritorialisation qui font de Catharine la figure mineure par excellence du corpus hawthornien. Ces devenirs sont contradictoires car une mère dévouée à son foyer ne peut se consacrer à une cause plus grande, supérieure, surhumaine, comme le veut la dévote quakeresse, et vice et versa : la fanatique, une fois accompli le mouvement introspectif

⁶⁴⁷ Cette contradiction est peut-être le lieu de la remise en cause par Hawthorne du caractère inné et naturel de la vocation de mère. Comme le rappelle Guy Bechtel, « si la femme doit *se faire* mère, *se transformer* en mère, n'est-ce pas déjà convenir qu'elle n'est point originellement mère, que la maternité n'est pas sa vocation première, mais sa vocation secondaire et forcée ? » (Bechtel 8 ; italiques de l'auteur)

d'ouverture théologique, ne peut revenir à son confort domestique et se dédier à une cause inférieure, égoïste, humaine, presque futile en comparaison. Semblables pourtant, car, dans les deux cas, la mission choisie demande l'acceptation du sacrifice. Le corps féminin, ici celui de la figure maternelle, renferme des désirs extrêmes et leur cohabitation est contraignante, voire impossible à réaliser dans l'harmonie. Le cas de Catharine, et de sa voix déchirée entre ses sentiments d'une maternité bafouée et ceux d'une foi exacerbée, en est le symbole et la manifestation, la traduction corporelle irrépressible. Dans le cas de Catharine, c'est le devenir le moins déterritorialisé – celui du « devenir-mère » – qui va entraîner dans son sillon le plus déterritorialisant – le « devenir-martyre » –, et cela selon la logique du « sixième théorème » tel qu'énoncé par Deleuze et Guatarri :

Sixième théorème : la double déterritorialisation non symétrique permet d'assigner une force déterritorialisante et une force déterritorialisée, même si la même force passe d'une valeur à l'autre suivant le « moment » ou l'aspect considéré ; bien plus, le moins déterritorialisé précipite toujours la déterritorialisation du plus déterritorialisant, qui réagit d'autant plus sur lui.⁶⁴⁸

Dans l'un ou l'autre des chemins élus, la femme devra nier son identité féminine pour se donner entièrement à la cause existentielle embrassée. En tant que mère, la femme doit faire passer son foyer avant sa personne, et le cœur l'emporte sur sa raison ; en tant que missionnaire martyr(isé)e, la femme doit faire passer sa cause avant son bonheur et bien-être, et c'est la victoire de la tête sur le cœur. Que pense Hawthorne de cette fracture identitaire féminine : la cautionnait-il ? La condamnait-il ? La comprenait-il ? Avec Catharine, Hawthorne paraît comprendre cet élan missionnaire tout en le condamnant superficiellement. En réalité, Hawthorne fait montre d'une indulgence incontestable, et donne voix à sa compassion au garçon Quaker.

Le principal défaut de Catharine, du point de vue de l'autorité et de la norme puritaines, est donc d'amalgamer ses deux rôles, et, plus exactement, de favoriser la martyre en ayant recours à un discours plus approprié à la mère, et, par conséquent, d'utiliser la mère pour vanter sa mission de martyre. Celle-ci représente un véritable danger pour l'ordre établi. Hawthorne, lui, semble regretter non les implications sociales et politiques d'une telle rébellion, mais bien les conséquences humaines et morales que ce déchirement engendre chez Catharine. Et pourtant, lors de l'ultime épisode de la nouvelle, celui qui met en scène les

⁶⁴⁸ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 377 (italiques de l'auteur)

retrouvailles finales de la mère et du fils, Catharine semble revenir sur sa subversion, une perversion impardnable de son identité féminine de mère, pour la revendiquer dans cet autre passage où lamentations et plaintes s'élèvent vers un Ciel insensible et injuste :

"I am a woman, I am but a woman; will He try me above my strength?" said Catharine, very quickly, and almost in a whisper. "I have been wounded sore; I have suffered much; many things in the body, many in the mind; crucified in myself, and in them that were dearest to me. Surely," added she, with a long shudder, "He hath spared me in this one thing." She broke forth with sudden and irrepressible violence. "Tell me, man of cold heart, what has God done to me? Hath He cast me down never to rise again? Hath He crushed my very heart in his hand? And thou, to whom I committed my child, how hast thou fulfilled thy trust? Give me back the boy, well, sound, alive, alive; or earth and heaven shall avenge me!" [Gentle Boy ; CE, IX ; 102 ; nous soulignons]

Son appel à la justice divine, ou plutôt ce qui s'avère être une condamnation de l'injustice divine et une incompréhension face à celle-ci, condense parfaitement toutes les caractéristiques langagières du discours de Catharine. La Quakeresse s'indigne du sort infortuné qu'est le sien, et qui, selon elle, n'est pas celui qu'elle avait choisi. Elle revendique son statut de femme, et plus précisément, de simple femme, ce statut qu'elle a, de son plein gré forcé, délaissé au profit de celui de martyr. Au moment où elle a l'occasion de remplir pleinement son contrat de foi, qui s'assimile terriblement à un pacte avec le diable, de racheter son âme maternelle, au moment où elle peut accomplir l'ultime sacrifice – perdre son fils à sa foi – Catharine faillit à sa mission en reculant, et en remettant en cause la sagesse divine, qui la met, une fois de plus, à l'épreuve. Peut-être a-t-elle sous-estimé son pouvoir d'abnégation, une qualité requise par sa mission, une totalité sacrificielle dont Jésus lui-même avait prévenu ses disciples.

Quitter son fils vivant n'était pas la véritable épreuve qui scelle son appartenance à la sphère des êtres exceptionnels, celle qui confirme son élection prédestinée. Maintenant est l'ultime gage qu'elle doit payer : quitter son fils mort, ou, dit autrement, retrouver son fils au seuil de la mort alors que les conditions de vie des Quakers promettaient de s'éclaircir. Le cri de détresse lancé par une mère en pleurs (« Catharine's shriek pierced through the room, the boy strove to raise himself » [Gentle Boy ; CE, IX ; 103]), résonne dans les cœurs de son auditoire, et contraste avec la voix tremblante, passionnée avec laquelle elle avait lancé son opprobre avec furie et provocation (« in a low voice, and not invariably indistinct utterance » [Gentle Boy ; CE, IX ; 81]). L'habit du martyr tombe, et le cœur de la mère a repris le dessus, aussi temporairement soit-il, pour laisser parler ce qu'elle a tu pendant longtemps, ce qu'elle a

étouffé sous ses éjaculations langagières, fruit délirant de son inspiration fanatique et hystérique. Nous aurons l'occasion de revenir sur le discours de Catharine.

Dans son diptyque de figures maternelles, Hawthorne fournit à Catharine un *alter ego* à l'extrême opposé de sa personnalité. Là où Catharine est agitée, troublée, animée d'une passion fanatique inégalée, Dorothy, elle, se caractérise par une douceur, une tendresse, un calme, et une peur qui jurent considérablement avec la Quakeresse, et davantage encore lors de leur unique face-à-face dans la scène de retrouvailles de la mère et du petit Ilbrahim, une scène riche en émotions contrastées. Hawthorne parvient à réunir sur la même scène deux modèles de maternité, sans pour autant donner l'avantage à l'une d'entre elles, et ce malgré la position d'apparent favoritisme qu'occupe Dorothy, notamment aux yeux de la communauté puritaine, du moins jusqu'à son adoption de l'enfant Quaker. Dorothy se démarque certes du reste de la paroisse, y compris son mari, par sa réaction de confiance et de détermination qu'elle affiche devant cette autre femme, comme elle mère meurtrie par les affres et épreuves de la vie et de la mort qui l'ont accablée, mais ce n'est que la parole innocente et pure du petit Ilbrahim qui déclenchera une réaction du public, provoquant leurs larmes, qu'ils soient hommes ou femmes.

Revenons sur la réaction de Dorothy :

Dorothy, however, had watched her husband's eye. Her mind was free from the influence that had begun to work on his, and she drew near the Quaker woman, and addressed her in the hearing of all the congregation. "Stranger, trust this boy to me, and I will be his mother," she said taking Ilbrahim's hand. [Gentle Boy ; CE, IX ; 85]

Alors qu'il est sacrifié sur l'autel des préjugés religieux des Puritains, peu de gens reconnaissent le nouveau Christ enfantin qu'est Ilbrahim. Seule Dorothy, dont les propres enfants lui ont été enlevés, est capable de l'embrasser, de l'accueillir dans son cœur. L'esprit est un obstacle insurmontable dans le processus d'acceptation du Sauveur. Jésus ne dit-il pas qu'il faut ouvrir son cœur, et non son esprit ? Le témoignage du cœur est le seul vrai témoin de la foi, et cela, Dorothy ne le *comprend* pas : elle le *ressent* au plus profond de son être, âme et cœur. La version enfantine de l'eucharistie participe pleinement de l'intention de l'écrivain de mettre en œuvre une véritable révision des mythes fondateurs, et dans ce processus, l'intertexte biblique n'échappe pas à l'élan de féminisation lancé par Hawthorne. Tous ces procédés se mettent au service de son allégorie du cœur et de la tête, version hawthornienne de l'eucharistie catholique.

La nouvelle « The New Adam and Eve » se situe, quant à elle, dans l'entre-lac des allégories sociales, religieuses et morales. Elle concentre ces trois dimensions de l'allégorie chez Hawthorne. C'est la dimension de multiplicité allégorique qui justifie notre classification de cette nouvelle dans ce que Foucault appelle les « hétérotopies » et « hétérochronies⁶⁴⁹ ». En effet, les héros entreprennent un pèlerinage physique et topographique qui va progressivement les mener vers le chemin métaphysique et symbolique de l'ambiguïté du péché et du malheur humains. Sur ce chemin nouveau qui se présente à eux, le cœur, que prône la figure féminine du récit, est placé au centre des préoccupations politiques, sociales, religieuses et morales du narrateur, et il constitue le seul lien de confiance entre Dieu et la communauté humaine, entre l'homme et ses semblables. D'une certaine façon, Hawthorne, au travers du personnage de la nouvelle Ève, fait de la femme l'ambassadrice du royaume du cœur, celle qui prendra en main et garantira la régénérescence de la Nation. La scène qui suit est ce passage où, sans le savoir, Adam « exemplifie » une « morale » « inconsciente », comme si, au plus profond d'eux, les hommes, dont il est le représentant, connaissaient cette vérité que le nouvel Adam s'apprête à énoncer. Il installe sa compagne

Eve in the Speaker's chair [in a Hall of Legislature], unconscious of the moral which he thus exemplifies. Man's intellect, moderated by Woman's tenderness and moral sense! Were such the legislation of the world, there would be no need of State Houses, Capitols, Halls of Parliament, nor even of those little assemblages of patriarchs beneath the shadowy trees, by whom freedom was first interpreted to mankind on our native shores. [New Adam and Eve ; 1982 ; 751 ; nous soulignons]

Le narrateur s'ectasie dans une projection fantasmatique, utopique, qui jure irrémédiablement avec la vérité historique et la réalité du monde. Il n'est que de voir le remarquable prétérit modal antéposé qui, nécessairement d'un point de vue grammatical, est suivi d'une structure de phrase inversée (« Were such the legislation of the world »), qui vient au milieu d'un paragraphe où désir et nécessité n'ont jamais été aussi éloignés l'un de l'autre. Toute la tragédie de l'Histoire politique américaine réside dans ces deux vocables grammaticaux, « were » et « such », où l'inversion peut fort bien signifier l'idée selon laquelle le monde ne tourne pas rond, ou, du moins, ne suit pas le développement adéquat, (d'où le recours à la valeur de virtualité contenue dans le prétérit modalisé). C'est la

⁶⁴⁹ Cf. *supra* p. 203

réintégration de la femme, personnifiée, érigée en Allégorie de la Vérité, de la Liberté et de la Justice, qui rendra possible un retour à la normale.

Dans le domaine de la moralité féminine, Hawthorne semble s'ériger en porte-parole, et se fait l'allié de la vision partagée au XIXe siècle en Amérique. Mais celle-ci se limitait à la sphère privée de la domesticité, antre protecteur de la morale et de la religion. Ainsi le nouvel Adam ressemble-t-il au narrateur de « Roger Malvin's Burial » qui s'exclame :

O, who, in the enthusiasm of a daydream, has not wished that he were a wanderer in a world of summer wilderness, with one fair and gentle being hanging lightly on his arms? [Malvin Burial ; 1987 ; 27 ; nous soulignons]

Cet être, dont la douceur et la beauté sont un réconfort pour l'âme du vagabond de la *wilderness* américaine, n'est autre que la femme dont la seule présence suffit à conférer à l'homme un sentiment de protection, créant une aura d'angélisme salvateur au sein du foyer. Ainsi, si Young Goodman Brown éprouve une réticence relative à s'aventurer au fin fond de la forêt, c'est en partie grâce à la bonne influence de l'amour et de la dévotion religieuse de Faith. Son apostrophe dans la scène de départ, « my love and my Faith » [Goodman Brown ; 1987 ; 65], où la majuscule personnifie dans un double mouvement de réciprocité symbolique, la foi et Foi/Faith, illustre la grâce féminine à l'origine de l'élévation de l'âme masculine. Si le héros paraît se plaindre que « Faith kept me back a while » [Goodman Brown ; 1987 ; 66], elle est aussi le garde-fou symbolique qui l'empêche, un temps, de franchir la frontière impie qu'est la lisière de la forêt :

“Well, then, to end the matter at once,” said Goodman Brown, considerably nettled, “there is my wife, Faith. It would break her dear little heart; and I’d rather break my own.” [Goodman Brown ; 1987 ; 68]

Il réaffirme, plus loin engouffré dans la forêt, que « “With heaven above and Faith below, I will yet stand firm against the devil!” » [Goodman Brown ; 1987 ; 70]. L'horizontalité de la moralité qu'incarne Faith mime la verticalité de l'aide morale apportée par la foi en Dieu, et l'union des deux permet à l'homme d'atteindre une quiétude d'esprit et de ne pas succomber au Mal, que suggère la profondeur obscure et bruyante de la *wilderness* : « Whither, then, could these holy men be journeying so deep into the heathen wilderness ? » [Goodman Brown ; 1987 ; 70]

Cependant, dans « The New Adam and Eve », Hawthorne opère une déviation en appliquant la moralité féminine exemplaire au domaine public de la politique, univers

strictement masculin où la concurrence animale qui y régnait exigeait des qualités de survie. C'est bien ce que le passage cité précédemment exemplifie sous forme allégorique. Hawthorne tente de faire sortir ces patriarches de leur obscurantisme moral et politique. Les assemblées des aînés sous les arbres ombrageux (*those little assemblages of patriarchs beneath the shadowy trees*) symbolisent la sclérose du système patriarcal en matière de gouvernance. Cette étape du pèlerinage ressemble à une session parlementaire au cours de laquelle est discutée une proposition révolutionnaire qui pourrait remettre en question des siècles d'hégémonie masculine, des générations de phallocratie immodérée, et, aboutir à l'abrogation univoque et irrévocable de la loi puritaine en matière de condition féminine. La femme a la capacité de modérer l'intellect masculin par ses propensions à la tendresse, tout comme le poète de Margaret Fuller atteint une beauté lyrique par la chaleur des émotions⁶⁵⁰.

La femme a toutes les qualités pour se charger de l'éducation morale, religieuse, spirituelle *et* politique. Dans le domaine politique, Hawthorne injecte donc bien une croyance qui va à contre-courant de la doxa, celle qui mettait en avant la peur de la « gynécocratie » qui implique un désordre politique, et donc domestique. C'est dans ce lien de cause-à-effet que réside cette peur, comme le rappelle Eleni Varikas dans *L'invention du naturel* :

*Si la « gynécocratie » est un danger mortel pour la souveraineté, c'est qu'elle est la source de désordre politique et symbolique. Désordre politique puisqu'une femme ne peut commander à tous les sujets, y compris son mari, sans bousculer l'ordre domestique qui est « la vraie source et origine de la République » ; mais aussi désordre symbolique, puisqu'elle introduit dans la chose publique ce qui est à ses antipodes, c'est-à-dire le sexe...*⁶⁵¹

Si nous avons choisi de classer « The New Adam and Eve » dans la catégorie des allégories du cœur et de la tête, c'est bien parce que Hawthorne semble s'insurger contre les arguments avancés pour refuser à la femme une position de supériorité politique, y compris sur son mari. Dans ce nouveau système politique commandé par la femme, Hawthorne accorde sa confiance à cette dernière parce que l'initiative politique est doublement instinctive : elle émane d'une qualité innée chez la femme, mais est également le fruit naturel d'un instinct masculin non biaisé par un intellect calculateur. Hawthorne, à cet égard, est en accord parfait avec son amie Margaret Fuller qui, dans un autre de ses dialogues

⁶⁵⁰ « But the intellect, cold, is ever more masculine than feminine; warmed by emotion, it rushes toward mother-earth, and puts on the forms of beauty ». (Fuller 103)

⁶⁵¹ *L'invention du naturel* 92 (italiques de l'auteur)

polyphoniques, confronte l'argument conventionnel à sa demande révolutionnaire de la représentation des femmes par les femmes :

“That can never be necessary,” cry the other side. “All men are privately influenced by women; each has his wife, sister, or female friends, and is too much biased by these relations to fail of representing their interests; and, if this is not enough, let them propose and enforce their wishes with the pen. The beauty of home would be destroyed, the delicacy of the sex be violated, the dignity of halls of legislation degraded, by an attempt to introduce them there.”⁶⁵²

Adam, que des siècles de préjugés n'ont pas pu manipuler et corrompre, sent le pouvoir moral et politique de la femme, un pouvoir fait à la fois de force et de douceur. La double passivation de l'homme – dont nous ne savons pas si Hawthorne le personnifie au même titre que la Femme à cause de sa position en début d'énoncé, ce qui fausse l'interprétation de la majuscule à « Man » – est révélatrice de la délégation salutaire de l'autorité à la femme : « *Man's intellect, moderated by Woman's tenderness and moral sense !* » Double procédé passif puisque l'homme, relégué au statut de patient syntaxique, bénéficie des vertus féminines par l'intermédiaire d'un procès elliptique dont la copule *be (moderated by)* a été extraite, comme pour signifier la démission totale de l'ex-agent masculin. Hawthorne retourne encore une fois le cliché contre lui-même car si la femme était exclue du système politique, c'était, aussi, en raison de son inclinaison à se laisser guider par ses sentiments et non par une conscience intelligente. Chez l'auteur salémite, ces émotions sont précisément la raison pour laquelle la société devrait confier à la femme la conduite de la vie politique. Il donne ainsi voix à la conviction de Condorcet comme nous le rappelle Beauvoir :

Condorcet veut que les femmes accèdent à la vie politique. Il les considère comme les égales de l'homme et les défend contre les attaques classiques : « On dit que les femmes...n'avaient pas proprement le sentiment de la justice, qu'elles obéissaient plutôt à leur sentiment qu'à leur conscience... (Mais) ce n'est pas la nature, c'est l'éducation, c'est l'existence sociale qui cause cette différence. »⁶⁵³

Hawthorne semble prôner le retour à un système matriarcal dont Conor Michael Walsh dit qu'il est dérivé de la Vierge Marie et fournit le lien nécessaire entre la société et les protagonistes masculins de l'œuvre courte de Hawthorne :

⁶⁵² Fuller 34

⁶⁵³ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 182

*Derived from the Virgin Mary, then, is the idea of the matriarch who, in addition to her direct nurture, provides the link to society that is necessary for the salvation of the male protagonists in Hawthorne's fiction. His male characters are wandering pilgrims endangered by their will and their individuality. The matriarchal females reunite the males with society, communion, and thus the promise of salvation.*⁶⁵⁴

La matriarche est donc la représentante de la doctrine d'un cœur qui prévaut sur l'esprit, et qui s'unit à lui pour arriver à une alchimie harmonieuse. Hawthorne ne concevait pas, à l'instar de ses ancêtres puritains, l'amour comme une entrave indissoluble, pesant lourdement sur le libre arbitre de l'individu. Au contraire, il voyait en l'amour l'attachement nécessaire à l'Autre qui pouvait le conduire à effectuer un retour salvateur sur lui-même. Il n'existe plus pour et par lui, mais pour et par l'Autre. Cette reconnaissance de l'Autre est l'étape indispensable pour franchir le pas suivant, celui qui consiste en l'acceptation de l'existence d'une instance supérieure et suprême qui confère sens et valeur à l'existence de l'individu. Dieu est l'Autre ultime. La femme, dans le schéma hawthornien de l'être-au-monde, entre en jeu justement à ce moment crucial du franchissement de l'étape humaine.

La place centrale attribuée par Hawthorne à la femme dans la destinée humaine est également défendue dans la nouvelle « The Threefold Destiny » : la rencontre et l'union avec la femme prédestinée est le premier volet de la prophétie triadique, celle qui donne son titre au conte :

The first of these three fatalities, and perhaps the one which his youthful imagination had dwelt most fondly, was the discovery of the maid, who alone, of all the maids on earth, could make him happy by her love. [Threefold Destiny ; CE, IX ; 473]

Le signe de reconnaissance de cette femme fatale, au sens de « destinée », est le bijou en forme de cœur, dont la symbolique, dans le cadre de l'allégorie annoncé en début de nouvelle, prend alors tout son sens :

He was to roam around the world till he should meet a beautiful woman, wearing on her bosom a jewel in the shape of a heart; whether of pearl, or ruby, or emerald, or carbuncle, or a changeful opal, or perhaps a priceless diamond, Ralph Cranfield little cared, so long as it were a heart of one peculiar shape. [Threefold Destiny ; CE, IX ; 473]

⁶⁵⁴ Walsh 248-249

L'allégorie du cœur féminin nous donne à lire les qualités traditionnellement attribuées à la femme, et que nous avons étudiées dans notre première partie. Ici, Hawthorne effectue un retour aux valeurs essentialistes de la féminité, non pas tant dans le but de renforcer les traits imperméables de sa peinture morale, mais bien dans le souci de défendre le rôle que la femme joue dans le destin de l'homme. Le dialogue prédestiné qui doit servir de test de reconnaissance de l'identité de cette femme unique apparaît par deux fois dans le conte, la première fois au début, la seconde fois à la fin. Le passage suivant correspond à la prophétie à proprement parler :

*On encountering this lovely stranger, he was bound to address her thus:—
“Maiden, I have brought you a heavy heart. May I rest its weight on you?”
And if she were his fated bride—if their kindred souls were destined to form a
union here below, which all eternity should only bind more closely—she would
reply, with her finger on the heart-shaped jewel:—“This token, which I have
worn so long, is the assurance that you may!” [Threefold Destiny ; CE, IX ;
473-474]*

La circularité du destin est à son apogée lorsque Ralph Cranfield réitère ces paroles devant la femme qui lui était destinée dans ce passage qui augure l'accomplissement de la prophétie :

*“Faith!” replied Ralph Cranfield, uttering the fated words by an
uncontrollable impulse, “I have brought you nothing but a heavy heart! May I
rest its weight on you?”*

*“This token, which I have worn so long,” said Faith, laying her tremulous
finger on the Heart, “is the assurance that you may!” [Threefold Destiny ; CE,
IX ;482]*

La personnification du Cœur participe du procédé de littéralisation du figuré que nous avons analysé précédemment : ce Cœur, c'est à la fois le bijou en forme de cœur, et le cœur humain, l'organe dont Hawthorne vante la pureté et la supériorité. Qu'une femme soit la détentrice de cette qualité présage de la confiance que l'écrivain place en ses mains et cœur pour prodiguer à l'homme les bienfaits de son âme. Mais surtout, la découverte de la femme destinée dans l'environnement réel du quotidien de Ralph Cranfield met à mal la poursuite d'un idéal visionnaire, dépourvu de matérialité rassurante :

*And now the visionary Maid had faded from his fancy, and in her place he
saw the playmate of his childhood! Would all, who cherish such wild wishes,
but look around them, they would oftenest find their sphere of duty, of*

prosperity, and happiness, within those precincts, and in that station where Providence itself has cast their lot. [Threefold Destiny ; CE, IX ; 482 ; nous soulignons]

La centralité de la figure féminine dans l'accomplissement de la destinée de Ralph Cranfield se mesure par le fait que son identité constitue le premier volet d'importance de la prophétie, « the one on which his youthful imagination had dwelt most fondly » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 473], mais aussi le dernier à se réaliser. La femme constitue donc bien l'*alpha* et l'*omega* de l'existence humaine, elle est à la fois la source et le terme du pèlerinage de tout homme qui, comme Ralph Cranfield, souhaite endosser un destin hors du commun.

Rosina Elliston, l'épouse patiente de Roderick dans le conte « Egotism ; or, the Bosom Serpent » joue le même rôle que Faith Egerton et Mary Goffe. Il est vrai que Ralph Cranfield n'est pas *ouvertement* assimilé à un pécheur. Seule son ambition, d'une destinée exceptionnelle, est le signe d'un *ego* démesuré. En revanche, il est possible de lire ses années de voyage, de vagabondage même, dans des contrées éloignées, comme la version positive et non radicalisée de l'isolement extrême de Richard Digby et Roderick Elliston. Néanmoins, peu importe l'intensité du Péché Impardonnable commis par ces trois protagonistes masculins, les figures féminines qui apparaissent dans les trois contes endossent toutes la responsabilité de la santé morale et mentale des héros. Ainsi, si Faith Egerton peut être considérée comme celle qui permet à Ralph Cranfield de relativiser la banalité de son sort, et de parvenir à un état de contentement que le narrateur loue comme étant le vrai bonheur sur terre, Mary Goffe et Rosina Elliston toutes deux participent de la rédemption du héros. Si pour la première, sa tentative de salut échoue, pour la seconde, la retransformation de Roderick en humain à part entière célèbre les pouvoirs régénérateurs de l'âme et du cœur féminins.

L'impossibilité pour le narrateur de définir avec précision la cause du mal dont souffre Roderick, « whom now after an interval of five years, he was to find the victim either of a diseased fancy or a horrible physical misfortune » [Egotism ; 1982 ; 781], amorce la problématique de cette nouvelle à laquelle Hawthorne avait donné le sous-titre d'« Allegories of the Heart ». Dès le début du récit, Rosina est présentée comme faisant preuve d'une foi admirable, ce qui pousse son cousin Herkimer à conclure que « Woman's faith must be strong indeed since thine has not yet failed » [Egotism ; 1982 ; 781]. L'élévation au statut de modèle moral, comme cela a déjà été le cas avec Faith Egerton, démontre l'attachement de Hawthorne à ces qualités féminines qui sont, pour lui, le trésor de l'humanité, celui-là même

que Ralph Cranfield recherchait depuis des années et qu'il finit par trouver, ironiquement (« "That would be a jest indeed !" » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 477]) « buried, after all, at the very door of my mother's dwelling » [Threefold Destiny ; CE, IX ; 477]. Le lien entre la maladie, mentale ou physique, de Roderick et sa femme est clairement mis en évidence dans ce passage :

Shortly after Elliston's separation from his wife—now nearly four years ago—his associates had observed a singular gloom spreading over his daily life, like those chill, gray mists that sometimes steal away the sunshine from a summer's morning. [Egotism ; 1982 ; 783]

La coïncidence temporelle, « Shortly after [...]—now nearly four years ago », entre, d'un côté, l'apparition du mal, et, de l'autre, la séparation de Roderick et son épouse, met en avant la bonne influence que cette dernière peut lui apporter. Son absence est significative, et a provoqué l'engendrement du serpent, tout comme l'absence d'une figure féminine explicitement reconnue dans le conte « Ethan Brand » (1850) a précipité la transformation irréversible du cœur du héros en pierre. Le narrateur remarque qu'Elliston est le seul responsable de sa situation, lui qui a rejeté le bonheur domestique que lui offrait son épouse :

They looked for the root of this trouble in his shattered schemes of domestic bliss,—wilfully shattered by himself,—but could not be satisfied of its existence there. [Egotism ; 1982 ; 783]

Si le processus de mortification et pétrification n'est pas jugé irréversible par Hawthorne, c'est parce qu'il confie la possibilité et le pouvoir d'inverser ce mécanisme résident à la générosité et à la sympathie de la femme. Ainsi, si l'éloignement de Roderick a déclenché sa maladie intérieure, alors son retour auprès de son épouse pourra être l'antidote miraculeux de sa métamorphose en humain :

"Yes, but an impossible one," muttered Roderick, as he lay wallowing with his face in the grass. "Could I for one moment forget myself, the serpent might not abide within me. It is my diseased self-contemplation that has engendered and nourished him."

"Then forget yourself, my husband," said a gentle voice above him; "forget yourself in the idea of another!" [Egotism ; 1982 ; 793]

Le destin de Roderick arrive à son terme, et tout comme Ralph Cranfield avait trouvé son bonheur dans les bras de Faith Egerton, Roderick recouvre son humanité et, surtout, sa

sympathie pour ses frères et sœurs humains, en revenant vers Rosina. La jeune femme revêt une apparence angélique, dont la verticalité symbolique (*a voice above him*) suggère le caractère transcendantal, et accorde son pardon inconditionnel à celui dont elle partage le destin :

Rosina had emerged from the arbor, and was bending over him with the shadow of his anguish reflected in her countenance, yet so mingled with hope and unselfish love that all anguish seemed but an earthly shadow and a dream. She touched Roderick with her hand. A tremor shivered through his frame. [Egotism ; 1982 ; 793]

La main qu'elle appose sur Roderick et qui le guérit l'assimile au Christ qui, lors de sa mission évangélique, rendait la vue aux aveugles, et redonnait aux estropiés l'usage de leurs membres paralysés. Les paraboles bibliques (et notamment christiques), tout comme l'allégorie chez Hawthorne, louent les bienfaits spirituels d'une foi épurée et sincère, d'un altruisme et d'un espoir exemplaires :

"Rosina!" cried he, in broken and passionate tones, but with nothing of the wild wail that had haunted his voice so long, "forgive! forgive!"

Her happy tears bedewed his face. [Egotism ; 1982 ; 794]

Les larmes que Rosina laissent couler sont l'eau purificatrice du baptême et la version féminine de l'eucharistie chrétienne. Cette transsubstantiation échouera dans le cas du « Man of Adamant », ou, plus précisément, suivra un procédé similaire, non rédempteur celui-ci : la transformation en une autre matière, la pierre.

« The Man of Adamant » reçoit le sous-titre d'« apologue », que Georges Molinié, dans son *Dictionnaire de rhétorique* (1992), définit comme une figure macrostructurale : « un récit qui, en général, raconte une anecdote à la troisième personne, de telle manière que le petit drame rapporté ait une valeur d'expression universelle d'une question morale. L'apologue peut ainsi être considéré comme bâti sur un système fondamentalement allégorique⁶⁵⁵ ». L'universalisation morale est bien l'objet du récit didactique, qui met en scène Richard Digby, représentant de la race humaine, qui devra alors apprendre de ses erreurs. Le personnage de Mary Goffe s'inscrit pleinement et en toute légitimité dans ce schéma d'élévation morale et philosophique de l'homme : elle est le vrai pilier qui supporte l'édifice

⁶⁵⁵ Molinié 59-60

allégorique du texte hawthornien. De manière générale, nous sommes amenée à dire que les figures féminines représentent le lien nécessaire et salutaire entre l'homme et les autres, l'homme et lui-même, l'homme et Dieu. La femme s'insère dans la chaîne de reconnaissance mutuelle de l'existence de l'Autre. Rejeter la femme, c'est se défaire de cet espoir de sympathie humaine qui est la base incontournable du cœur chez Hawthorne. Digby, à l'instar de Lady Eleanore, s'engouffre dans sa croyance selon laquelle il est un être unique, que le monde ne mérite pas de côtoyer :

"And verily," thought he, "I deem it a chief condition of Heaven's mercy to myself, that I hold no communion with those abominable myriads which it hath cast off to perish." [Man of Adamant ; 1987 ; 107]

Le rapprochement avec la figure féminine de « Lady Eleanore's Mantle », conte publié un an après « The Man of Adamant » (respectivement 1837 et 1838), n'est pas fortuit, et nous pouvons, dans le cas du premier, parler de féminisation de l'apologue. La peste, qui occupe une partie importante de la diégèse du conte de 1838, fait écho à l'expression « the victims of the pestilence », que nous trouvons dans « The Man of Adamant » [Man of Adamant ; 1987 ; 108]. Richard Digby est aussi, si nous en croyons la note de bas de page de l'édition Norton, un extrême d'un extrême : il est un « extreme example of those aberrant seventeenth-century Separatist Puritans who sanctified themselves according to exclusive doctrines of their own » [Man of Adamant ; 1987 ; 107 ; note de l'éditeur]. Elitisme politique et social, dans le cas de « Lady Eleanore's Mantle », et élitisme religieux et théologique, dans celui du « Man of Adamant » — Hawthorne décline au féminin et au masculin sa répulsion envers des êtres à l'ego et à la tête démesurés, et dont le cœur a été atrophié par un processus irrémédiable d'isolation. Pourtant, la présence de Jervase Helwyse⁶⁵⁶ et Mary Goffe tend à démontrer que, finalement, cette irréversibilité n'est pas une fatalité.

Parallèlement à la déshumanisation de Richard Digby, nous assistons au développement inverse de la Nature, qui, au fur et à mesure que le héros se pétrifie, littéralement, revêt un visage humain. Le procédé anthropomorphique trouve son point de culmination dans l'incarnation des traits angéliques de Mary Goffe, dont l'apparition est réminiscente de

⁶⁵⁶ Jervase, à cet égard, est féminisé dans son rôle de rédempteur potentiel du crime d'égotisme commis par Lady Eleanore. Déjà, nous avons noté le renversement des rôles féminin et masculin en matière de sexualité dans le cadre de la relation sado-masochiste qui s'instaure entre Lady Eleanore et Jervase. Ici, Hawthorne poursuit la féminisation de son protagoniste masculin, et donc la masculinisation de sa figure féminine, sur le plan allégorique et sur le plan religieux.

l'Ange Gabriel de la Visitation. Ici, Mary Goffe, qui revêt également un habit christique, confirme sa venue sur terre :

*Suddenly, however, a faint gleam of light was thrown over the volume, and, raising his eyes, Richard Digby saw that a young woman stood before the mouth of the cave, and that the sunbeams bathed **her white garment**, which thus seemed to possess a radiance of its own.*

"Good-evening, Richard," said the girl; "I have come from afar to find thee."

The slender grace and gentle loveliness of this young woman were at once recognized by Richard Digby. Her name was Mary Goffe. [...]. What else but faith and love united could have sustained so delicate a creature, wandering thus far into the forest, with her golden hair disheveled by the boughs, and her feet wounded by the thorns? [Man of Adamant ; 1987 ; 109-110]

Cette visitation est également à rapprocher de l'épisode biblique où Marie-Madeleine reçoit la visite de l'esprit de Jésus-Christ, alors ressuscité d'entre les morts :

*Mark 16:5. And entering into the sepulchre, they [Mary Magdalene, Mary and Salome] saw a young man sitting on the right side, clothed in **a long white garment**; and they were affrighted.*

*9. Now when Jesus was risen early the first day of the week, he **appeared** first to Mary Magdalene, out of whom he had cast seven devils.⁶⁵⁷*

Si la révélation a été acceptée et intériorisée par la disciple du Christ, il en va tout autrement du héros hawthornien : c'est à ce niveau-là que se croisent intertexte biblique et allégorie chez Hawthorne⁶⁵⁸. Le refus de reconnaître le Christ féminin est l'ultime Pêché Impardonnable qui le pousse à profaner la tombe du Messie fait femme : la cave de Digby semble être la lecture personnelle que l'écrivain fait du sépulchre dans lequel a été déposé le corps sans vie de Jésus, et duquel il est ressorti pour entrer dans Sa gloire. Ainsi, Mary Goffe, qui apparaît « before the mouth of the cave », est une forme désincarnée qui apporte la Bonne Nouvelle de l'Au-Delà. Elle lui offre, tel le Christ, son corps transubstantié sous la forme de ses larmes purificatrices, des larmes que Rosina avait également versées pour guérir Roderick Elliston de son mal serpent :

⁶⁵⁷ *KJV*, Mark 16:5 et 16:9, « NT » 69

⁶⁵⁸ C'est pourquoi nous avons souhaité privilégier l'aspect allégorique, et placer cette analyse à ce point névralgique de la pensée féministe hawthornienne.

Espying the bright fountain near at hand, she hastened thither, and scooped up a portion of its water, in a cup of birchen bark. A few tears mingled with the draught, and perhaps gave it all its efficacy. [...]

"I pray thee, by the hope of heaven, [...], drink of this hallowed water, be it but a single drop! Then, make room for me by thy side, and let us read together one page of that blessed volume,—and, lastly, kneel down with me and pray! Do this, and thy stony heart shall become softer than a babe's, and all be well." [Man of Adamant ; 1987 ; 111]

Ici, Hawthorne revendique la capacité des femmes à régénérer l'esprit et la lettre des écrits sacrés qui ont été adultérés par la raison masculine et le bigotisme des générations passées. La révolus ion incontrôlable et absurde que ressent Richard Digby à l'idée de confier la lecture de sa Bible à celle qu'il nomme a « perverse woman » [Man of Adamant ; 1987 ; 110] et an « accursed woman » [Man of Adamant ; 1987 ; 111], est réminiscente de l'attitude misogyne des dirigeants puritains. Pour Richard, comme pour ces derniers, la femme n'a pas à intervenir dans le salut de l'âme : « "[...] What hast thou to do with my Bible ?—what with my prayers ?—what with my heaven ?" » [Man of Adamant ; 1987 ; 111]. Richard Digby se révèle être un bien piètre interprète des signes de l'Au-Delà, lui qui lit la proposition de Mary comme une invitation à la tentation⁶⁵⁹ : « "Tempt me no more, accursed woman" » [Man of Adamant ; 1987 ; 111]. Hawthorne, dans sa défense d'une exégèse féminine, suit la lignée de Jésus Christ qui s'était entouré, lors de son pèlerinage, de femmes, et qui a choisi de se révéler d'abord à ces dernières, porteuses d'une foi pure et sincère⁶⁶⁰. Elles seules comprennent le cœur, et leur méfiance envers l'intellect de leurs compagnons est le signe qu'il renferme un danger potentiel. Là où l'apologue rejoint l'allégorie, c'est cette littéralisation du figuré qui transforme Richard Digby en pierre :

He had discovered the entrance of a cave, closely resembling the mouth of a sepulchre, within which sat the figure of a man, whose gesture and attitude warned the father and children to stand back, while his visage wore a most forbidding frown. This repulsive personage seemed to have been carved in the same gray stone that formed the walls and portal of the cave. [Man of Adamant ; 1987 ; 112 ; nous soulignons]

« La valeur d'expression universelle de portée générale, à titre d'illustration d'une question morale » dont parle Georges Molinié est bien présente dans ce passage : l'attitude

⁶⁵⁹ Il est vrai que l'invitation « make room for me by thy side », prononcée par Mary Goffe d'un ton doux et sensible, peut receler une connotation sexuelle, ce qui expliquerait l'indignation de Digby.

⁶⁶⁰ Cf. Bechtel 23-24

adoptée par la statue de pierre, dont l'humanité ne sait pas s'il s'agit de l'œuvre de la Nature ou de l'Homme (« whether the figure were really a statue, chiselled by human art, [...], or a freak of Nature » [Man of Adamant ; 1987 ; 112]), est le message que Hawthorne veut transmettre à ses lecteurs qui seraient tentés de suivre le même chemin (*stand back, repulsive, most forbidding frown*).

D'une certaine manière, la nouvelle « Wakefield » donne une version ironico-comique du drame qui se joue plus tragiquement dans les contes « The Man of Adamant », et « Egotism ». Ainsi cette réflexion du narrateur, alors que vingt ans (« for twenty years » [Wakefield ; 1987 ; 81] se sont écoulés depuis le début de la farce inventée par Wakefield :

It was Wakefield's unprecedented fate, to retain his original share of human sympathies, and to be still involved in human interests, while he had lost his reciprocal influence on them. It would be a most curious speculation, to trace out the effect of such circumstances on his heart and intellect, separately, and in unison. [Wakefield ; 1987 ; 81]

L'impact psychologique de l'isolation prolongée de Wakefield, ainsi que les effets sur son affect, ne sont pas cependant les principales considérations du narrateur, contrairement aux deux autres contes, et c'est pourquoi nous entourons cette nouvelle, assimilée à la catégorie des allégories du cœur et de la tête, comme d'une parenthèse. La véritable question ici est la place accordée à Mrs Wakefield. Que signifierait le retour de Wakefield au foyer conjugal : un retour à la normale, « comme si de rien n'était » pour le dire familièrement ? Dans cette optique, la fidélité et la résignation de l'épouse seraient des valeurs sûres, tenues pour acquises et infaillibles, car elles suivent le cours normal des événements de la vie de la femme :

When, after a little while more, he should deem it time to re-enter his parlor, his wife would clap her hands for joy, on beholding the middle-aged Mr. Wakefield. Alas, what a mistake! [Wakefield ; 1987 ; 81]

Le narrateur s'oppose à une telle alternative qui nierait, une fois de plus, l'existence de la femme, et qui réduirait « these twenty years » à « scarcely longer than the week to which Wakefield had at first limited his absence » [Wakefield ; 1987 ; 81]. Le sarcasme dont il fait preuve nous suggère une prise de position tacite contre l'arrogance de l'attitude de Wakefield :

Shall he stand, wet and shivering here, when his own hearth has a good fire to warm him, and his own wife will run to fetch the gray coat and small-clothes, which, doubtless, she has kept carefully in the closet of their bedchamber? No! Wakefield is no such fool. [Wakefield ; 1987 ; 81 nous soulignons]

Le discours traditionaliste apparaît ici en italiques inversés alors que celui du narrateur, plus radical, s'insère subtilement dans les lignes du premier au travers des éléments soulignés. Tout se passe comme si le narrateur s'instituait en porte-parole de Mrs Wakefield que ces années de veuvage forcé ont accablée au point de ne pas pouvoir ni vouloir (ou oser) parler son désarroi ou son attermolement. C'est ainsi que Hawthorne donne à la femme la possibilité, sinon de s'exprimer, du moins de laisser entendre et deviner cette parole réprimée.

La féminisation de la fiction hawthornienne : donner aux femmes voix au chapitre

"For the love of Heaven, Reuben, speak to me!" cried Dorcas; and the strange sound of her own voice affrighted her even more than the dead silence.

Nathaniel Hawthorne, « Roger Malvin's Burial », 1987 : 31

She knelt down, and embraced him again and again, while the joy that could find no words, expressed itself in broken accents, like the bubbles gushing up to vanish at the surface of a deep fountain.

Nathaniel Hawthorne, « The Gentle Boy », CE, IX : 84

Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible.

Deleuze, Critique 11

Certaines héroïnes sont frustrées dans leur élan de prononcer une parole inquisitrice, la voix-instrument du « devenir-femme », de déterritorialisation. Aussi Mrs Wakefield se retient-elle de demander à son mari des expédients précis au sujet de son voyage :

He has informed Mrs Wakefield that he is to take the night-coach into the country. She would fain inquire the length of his journey, its object, and the probable time of his return; but, indulgent to his harmless love of mystery, interrogates him only by a look. [Wakefield ; 1987 ; 77 ; nous soulignons]

Sa curiosité naturelle, et du reste, légitime dans une situation de vie conjugale, n'est pas satisfaite, malgré la multitude de questions qui bouillonnent dans son cerveau, comme en témoigne la succession de syntagmes nominaux juxtaposés, à laquelle le point virgule, suivi du coordonnant oppositif « but », vient mettre un terme brutal. Le mari n'a pas à se justifier, et la seule parole accordée à la femme est une parole silencieuse : le regard inquisiteur qu'elle porte à Wakefield se charge de dire ce que le discours féminin ne peut pas dire. Hannah, quant à elle, n'a pas son mot à dire au sein du groupe d'hommes dont elle fait partie uniquement en vertu de sa qualité de jeune épouse de Matthew. Quand les compagnons de route énoncent l'un après l'autre leur intention concernant la grande escabourcle, c'est bien Matthew qui prend la parole : « “Nay forsooth,” observed Matthew, the young rustic, who sat hand in hand with his bride [...] » [Carbuncle ; CE, IX ; 156]. Et pourtant, dans le cadre restreint et intime que constitue le couple, Hannah va être celle qui prendra la parole pour encourager son époux à se remettre en route : « “Up, dear Matthew !” cried she, in haste » [Carbuncle ; CE, IX ; 158]. Ainsi, Hannah va inaugurer le mouvement d'émancipation de la femme, et certaines de ses homologues vont suivre ce chemin de la libération par la parole. Ces figures revendicatrices vont exploiter la puissance de la langue féminine, cette langue mineure qui, comme le précise Deleuze, « ne se définit pas par une langue locale qui lui serait propre, mais par un traitement qu'elle fait subir à la langue majeure⁶⁶¹ ».

Ainsi, Georgiana va rompre le silence traditionnel de l'épouse soumise, qu'elle admet volontiers être par ailleurs (« “I submit” » [Birthmark ; 1987 ; 128]). Dans le passage qui suit, elle se défend d'une telle accusation de sorcellerie, revendiquant sa dignité de femme et d'épouse, et surtout, rétablissant l'ordre réel des choses. Ce n'est pas Aylmer la victime, ce qu'il avait trop tendance à insinuer par le retournement de situation énonciative, où le « you » de sa colère se réfère à une Georgiana subjectivée, alors que, originellement (« from the first » comme dirait Beatrice [Rappaccini ; 1987 ; 209]), c'est bien d'un « you » objet dont il s'agit. Georgiana s'empresse de le lui rappeler :

“No, Aylmer,” said Georgiana with the firmness of which she possessed no stinted endowment. “It is not you that have a right to complain. You mistrust

⁶⁶¹ Deleuze, *Critique* 73. Cf. également Deleuze et Guattari, *Kafka* 29

PARTIE 3. AFFIRMATION D'UNE MINORITE
CHAPITRE DEUXIEME : LE DEVENIR-FEMME HAWTHORNIEN

your wife; you have concealed the anxiety with which you watch the development of this experiment. Think not so unworthily of me, my husband. Tell me all the risk we run, and fear not that I shall shrink: for my share in it is far less than your own.” [Birthmark ; 1987 ; 128 ; nous soulignons]

Le narrateur prend bien soin de préciser que la ferme détermination à s’opposer à son mari est exceptionnelle, et qu’elle n’est pas une qualité dont Georgiana se sert habituellement : l’expression « no stinted endowment » dénote en effet une moralité sans tache dont elle n’a pas à rougir. Georgiana retourne les propres armes d'Aylmer contre lui, inversant les positions grammaticales des pronoms les représentant, insistant emphatiquement sur la valeur de vérité que son mari ne peut se permettre de pervertir avec impunité. La proposition clivée « it is not you that » que la négation vient renforcer, affirme la position de victime de Georgiana. C'est encore une fois par la négation qu'elle rétorque à l'accusation proférée par son mari concernant son manque de confiance (*you mistrust*). Et c'est une nouvelle fois par la négation que Georgiana tente de s'affirmer, ou plutôt d'infirmer la construction injuste et partielle de son mari (*think not so unworthily of me*), se réduisant textuellement à une minuscule particule pronominale, réminiscente de l'infime petitesse de la tache de naissance.

Sa prise de parole contre le détenteur de l’autorité conjugale fait écho à un autre moment de bravoure féminine, où Georgiana ose contredire son époux :

“Ah, upon another face perhaps it might,” replied her husband; “but never on yours. [...] this slightest possible defect [...] shocks me, as being the visible mark of earthly imperfection.”

“Shocks you, my husband!” cried Georgiana, deeply hurt; at first reddening with momentary anger, but then bursting into tears. “Then why did you take me from my mother’s side? You cannot love what shocks you!” [Birthmark ; 1987 ; 119 ; nous soulignons]

La question qu’elle lance à Aylmer, dans une attitude de défiance envers l’autorité patriarcale, reste sans réponse de la part de celui-ci, comme si le silence qui suit cette joute verbale embryonnaire en disait long sur les véritables motivations du scientifique. Qui ne dit mot consent, et la rhétorique accusatrice brandie par Georgiana, blessée dans son orgueil de femme et de jeune épouse, se retournera contre elle. Désormais, Aylmer aura recours à une rhétorique de persuasion et de culpabilisation qui lui permettra d’asseoir une supériorité quelque peu ébranlée par cet élan de contradiction.

La réponse courageuse de Georgiana [Birthmark ; 1987 ; 128] tend pourtant à s'amenuiser, comme en témoigne le basculement au pronom « we » qui inclut Aylmer dans cette expérience d'aliénation destructrice. Ce n'est plus elle seule qui court un risque mortel, mais bien mari et femme. Autant l'épouse est seule dans sa douleur psychologique et morale, autant le mari est comme automatiquement réintégré dans sa sphère intime dès lors qu'il est question de circonstances scientifiques indépendantes de la volonté de Georgiana. Elle finit son plaidoyer par une affirmation, une réaffirmation même, de ce qu'elle avait, dans les lignes précédentes, tenté de réfuter bravement, à savoir le statut de victime de son mari. Comment comprendre sa confession d'infériorité, intellectuelle et scientifique, et sa déclaration « for my share in it is far less than your own » ? Jules Zanger note un retournement de situation qui joue en la faveur de la jeune femme :

The most telling expression of his dominance is the ease with which he convinces Georgiana, after her momentary futile flush of resistance, that the mark on her cheek, which she, until that time, had regarded as charming, is, indeed, a terrible imperfection, so that she completely accepts his valuation of her. This acceptance suggests dramatically how total is Georgiana's commitment to what J. S. Mill, describing the role of women in the nineteenth century, called the mentality of submission. [...]. By becoming the willing, even enthusiastic subject of his experiment, Georgiana unifies Aylmer's life and his love; she becomes central to his existence rather than a thing apart.⁶⁶²

Il semblerait en réalité que Hawthorne s'insurge silencieusement contre la fragilité de la détermination et de la volonté féminines. La tradition de soumission féminine a érodé la capacité de la femme à s'opposer à l'injustice masculine et à affirmer franchement ce que Georgiana décrit comme étant pourtant son droit à la supplication (« right to complain⁶⁶³ »). Les larmes, qui menacent chaque fois de couler et d'interrompre la parole de Georgiana, sont le signe de l'oppression aliénante permanente : ces larmes lui rappellent que son élan de bravoure orale risque d'être réprimé et réprimandé sévèrement par l'autorité masculine. Aussi Georgiana s'empresse-t-elle de dire « what she had to say », comme si sa parole ne pouvait être refoulée plus longtemps. Malgré la perspective de la correction, la jeune femme s'aventure dans des invectives courageuses. Georgiana ose donc pourtant parler, et un autre exemple intervient alors qu'elle souhaite, pour une fois, aborder, de sa propre initiative, le sujet de sa tache de naissance :

⁶⁶² Zanger : 366

⁶⁶³ Cf. *supra* p. 404

Late one night, when the lights were growing dim so as hardly to betray the stain on the poor wife's cheek, she herself, for the first time, voluntarily took up the subject. [Birthmark ; 1987 ; 120]

L'obscurité aidant, Georgiana trouve le courage d'entamer une conversation qui a pour objectif de révéler à son mari le dégoût ineffable qui le hante. C'est la scène que nous avons étudiée précédemment. Pourquoi avoir choisi ce moment où les lumières se font si faibles que la tache en devient pratiquement invisible et intangible ? L'obscurité naturelle (*late one night*) et artificielle (*the lights were growing dim*) est l'alliée de force sur laquelle la jeune femme peut compter pour donner voix à sa plainte. Cette voix de défiance doit se faire entendre, mais le poids de la répression continue de se faire sentir, et ce n'est qu'à moitié ouvertement qu'elle peut trouver son chemin vers l'esprit masculin. De plus, l'obscurité ambiante métaphorise l'obscurité du cœur et de l'esprit dans laquelle se trouve, non pas Georgiana, mais Aylmer, qui refuse de reconnaître la vérité de ses propres désirs. Ainsi, tel Œdipe qui voit la lumière du jour en devenant aveugle, Aylmer doit faire face à son obscurité intérieure pour dissiper ce mensonge dans lequel il a tissé sa vie aux côtés de Georgiana. L'obscurité signale également la réticence du héros à reconnaître la subjectivité de Georgiana. Son épouse se pose ici en sujet, et le renversement des rôles (Aylmer devient objet du discours) menace l'autorité et la légitimité du mari.

Cependant, cette déclaration des droits de la femme ne sera pas achevée, sa rédaction et proclamation interdites par un retour forcé au *statu quo* de la domination masculine. L'édifice du pouvoir masculin résistera finalement à une parole libérée temporairement. Georgiana retournera sagement, comme une enfant, dans son boudoir, franchissant ce seuil de prohibition dans un mouvement inverse que Hawthorne, par la mort finale de Georgiana, condamne. Pourtant, comme le remarque Jules Zanger, en prenant son épouse comme objet de ses recherches, Aylmer devient totalement dépendant d'elle, et toute son existence va graviter autour de la sienne. Hawthorne renverse ainsi le schéma de dépendance selon lequel l'épouse vit par procuration, à travers son mari.

Hawthorne procède une nouvelle fois à une ultime inversion des valeurs à la fin de « The Birthmark », et les dernières paroles prononcées par Georgiana servent grandement son objectif, car, comme le dit justement Rédouane Abouddahab dans son article « "Father could blunder as well as sons" : l'éducation aporétique de Henry Adams », « la seule parole qui vaille ne se laisse dire que grâce à l'énergie de la mort⁶⁶⁴ ». Hawthorne prend soin de

⁶⁶⁴ Abouddahab 155

contextualiser cette parole finale en remarquant que, dans son sommeil, Georgiana « moved uneasily and murmured *as if in remonstrance* » [Birthmark ; 1987 ; 130 ; nous soulignons]. Dès lors, ce que la jeune femme fait passer pour une absolution de la faute commise par Aylmer doit en réalité être lu comme un amer reproche. Ainsi, alors qu'elle se meurt, Georgiana s'adresse en ces termes à son époux :

"My poor Aylmer," she repeated, with a more than human tenderness, "you have aimed loftily; you have done nobly. Do not repent that, with so high and pure a feeling, you have rejected the best that earth could offer. Aylmer, dearest Aylmer, I am dying!" [Birthmark ; 1987 ; 130 ; nous soulignons]

La négation doit évidemment être prise dans le sens inverse, et être comprise comme une franche invitation à se repentir d'une ambition démesurée (*aimed loftily*). La réaction de Georgiana est réminiscente de celle de Beatrice, qui accepte volontiers l'antidote miraculeux tendu par Giovanni, tout en connaissant l'effet désastreux qu'il engendrera :

"Give it me!" said Beatrice, extended her hand to receive the little silver vial which Giovanni took from his bosom. She added, with a peculiar emphasis, "I will drink; but do thou await the result." [Rappaccini ; 1987 ; 208 ; nous soulignons]

Beatrice semble ainsi prévenir Giovanni que l'issue finale ne sera pas nécessairement celle escomptée, et sa mise en garde est prononcée sur un ton quelque peu péremptoire, voire menaçant, comme l'atteste la forme pleine de l'impératif : toute la résistance et la défiance de Beatrice viennent se loger dans ce petit opérateur linguistique aux apparences dispensables. Si Georgiana et Beatrice acceptent ces poisons, tout droit sortis de l'esprit et du cœur de leurs compagnons (*from his bosom*), c'est uniquement dans le but de leur prouver leur tort. Elles procèdent à un raisonnement par l'absurde dont la conclusion finale – leur mort – est la preuve ultime de leur victimisation initiale. Elle n'est que le résultat logique de tout ce qui se tramait depuis le début. C'est bien là le sens du ricanement grossier d'Aminadab (« a gross, hoarse chuckle » [Birthmark ; 1987 ; 130]) qui, finalement, détient, comme Baglioni, la morale de l'histoire : « Rappaccini ! Rappaccini ! and is *this* the upshot of your experiment ? » [Rappaccini ; 1987 ; 209 ; italiques originales]. C'est également toute la portée ironique du rictus formé par les lèvres mourantes de Georgiana :

She slowly unclosed her eyes and gazed into the mirror which her husband had arranged for that purpose. A faint smile flitted over her lips when she recognized how barely perceptible was now that crimson hand which had once

PARTIE 3. AFFIRMATION D'UNE MINORITE
CHAPITRE DEUXIEME : LE DEVENIR-FEMME HAWTHORNIEN

blazed forth with such disastrous brilliancy as to scare away all their happiness. [Birthmark ; 1987 ; 130]

Le processus de déconstruction de l'image de Georgiana par Aylmer atteint son point de culmination dans ce passage où le miroir, qui, dans cette autre scène [Birthmark ; 1987 ; 126], avait déformé l'image de soi de la jeune femme, la lui restitue en la restaurant. Cette restauration, ce n'est ni plus ni moins que la conformité parfaite entre l'image de Georgiana telle qu'Aylmer la conçoit et l'image de Georgiana telle que la jeune femme la découvre. Le miroir tendu par le scientifique n'est toujours pas le reflet constructeur qui aboutit à la reconnaissance de soi par soi. Bien au contraire, il parachève ce mouvement de dépossession du soi de Georgiana en lui substituant un « moi » usurpateur. Le sourire esquissé par Georgiana est, finalement, l'ultime reconnaissance de cette non-reconnaissance, et est l'ultime silence inaugurant une parole qui se veut, jusqu'à la fin, conforme aux attentes du scientifique. Beatrice suit l'exemple de Georgiana et, au moment de son agonie finale, prononcera un discours qui aura tôt fait de porter la responsabilité de son sort sur les épaules des protagonistes masculins. La force de sa déclaration, « "I would fain have been loved, not feared" » [Rappaccini ; 1987 ; 209], que vient quelque peu atténuer le murmure de sa voix tremblante (« murmured Beatrice, sinking down upon the ground » [Rappaccini ; 1987 ; 209]), n'en est pourtant pas moindre. Sa position en fin de récit, précédant le commentaire sarcastique de Baglioni, a tout fait d'en confirmer la portée condamnatrice. L'adieu qu'elle adresse à Giovanni est radical : aucune occasion de pardon ni d'absolution n'est laissée au héros hawthornien qui doit assister, impuissant, à la mort de Beatrice, et, par là-même, à sa propre démise symbolique.

La langue féminine, sous la plume de Hawthorne, se délie, et les détours empruntés par l'écrivain pour la libérer démontrent la sévérité du système puritain contre lequel la voix féminine s'insurge silencieusement. Ce silence, Catharine, la femme Quaker, va le briser franchement, et son discours fanatique peut clairement être lu comme la condamnation de l'aveuglement des autorités puritaines et phallogocratiques. Ainsi, armée d'un « holy courage, unknown to Puritans themselves » [Gentle Boy ; CE, IX ; 68], Catharine « testif[ies] against the oppression which they [the Quakers] hoped to share » [Gentle Boy ; CE, IX ; 69]. Voire, sa voix introduit une fausse note dans le chœur « harmonieux » de la congrégation puritaine :

PARTIE 3. AFFIRMATION D'UNE MINORITE
CHAPITRE DEUXIEME : LE DEVENIR-FEMME HAWTHORNIEN

While all voices from all parts of the house were tuning themselves to sing, a scene occurred, which, though not very unusual at that period in the province, happened to be without precedent in the parish. [...]. The quaverings of incipient harmony were hushed, and the divine sat in speechless and almost terrified astonishment, while she undid the door, and stood up in the sacred desk from which his maledictions had just been thundered. [Gentle Boy ; CE, IX ; 80 ; nous soulignons]

Catharine va utiliser l'arme puissante du masculin, la parole, le Verbe, pour retourner « his maledictions » contre lui, le représentant de Dieu qui, subitement, perd l'usage de la parole (*speechless*). Catharine refuse de participer au chant collectif, et son « ascension » à la chaire pastorale symbolise la révolution féminine (*stood up*) fomentée par Hawthorne :

The muffled female, who had hitherto sat motionless in the front rank of the audience, now arose, and with slow, stately, and unwavering step, ascended the pulpit stairs. [Gentle Boy ; CE, IX ; 80]

Cette prise de parole interdite est symboliquement accompagnée de la levée du voile, ou plutôt de la cape, qui recouvrait le corps de Catharine : « She then divested herself of the cloak and hood, and appeared in a most singular array » [Gentle Boy ; CE, IX ; 80-81]. Sa cape représente l'interdit langagier ; en s'en défaisant, elle brave cette interdiction, et se libère d'une chaîne invisible que la corde de son habit, la « knotted cord » [Gentle Boy ; CE, IX ; 81], matérialise et rend visible aux yeux de tous.

Dans cet ultime volet du féminisme hawthornien, nous souhaiterions donc revenir sur le discours de Catharine dans le conte « The Gentle Boy », nouvelle qui avait déjà été le lieu du conflit allégorique du cœur et de la tête, de la mère et de la fanatique, dans un formidable mouvement de dédoublement schizophrénique de la figure féminine pour laquelle Hawthorne ressentait une profonde compassion. Son appartenance à la secte des Quakers y est d'ailleurs pour beaucoup dans ce mouvement de sympathie. Ici, nous revenons sur les différents discours que Catharine a l'occasion de proférer tout au long du conte. Chacune de ses prises de paroles œuvre à la résolution de son conflit intérieur, en même temps qu'elle participe pleinement de la volonté affichée par Hawthorne de donner voix au chapitre à celle que ni Dieu ni l'homme n'entend. Ainsi, ce passage déjà cité :

"I am a woman, I am but a woman; will He try me above my strength?" said Catharine, very quickly, and almost in a whisper. "I have been wounded sore; I have suffered much; many things in the body, many in the mind; crucified in myself, and in them that were dearest to me. Surely," added she, with a long shudder, "He hath spared me in this one thing." She broke forth

with sudden and irrepressible violence. "Tell me, man of cold heart, what has God done to me? Hath He cast me down never to rise again? Hath He crushed my very heart in his hand? And thou, to whom I committed my child, how hast thou fulfilled thy trust? Give me back the boy, well, sound, alive, alive; or earth and heaven shall avenge me!" [Gentle Boy ; CE, IX ; 102]

Catharine semble correspondre à la « grande Mère cosmique » deleuzienne qui « enveloppée du soleil et la lune sous ses pieds [...] est plantée, là, hors toute connexion. Et son enfant lui est arraché, "enlevé vers Dieu" ; elle est envoyée dans le désert, d'où elle ne sortira pas. Elle revient seulement sous la forme inversée de putain de Babylone⁶⁶⁵ ». Dans sa souffrance et indignation, Catharine déplore l'abandon divin et la défaillance humaine. Sa confiance en Dieu et en l'homme a été lamentablement ébranlée, piétinée par l'insensibilité de l'un et la malhonnêteté de l'autre. Catharine accuse le premier d'abuser de sa patience et de sa passion, pour la faire souffrir inutilement et gratuitement ; et elle reproche au second d'abuser de sa confiance. Abus de pouvoir et abus de confiance, voici les griefs de Catharine qui, indubitablement, s'érige en victime, et tente de se défendre comme elle le peut, se heurtant à un mur infranchissable de froideur humaine, et notamment masculine, et de surdité divine. Catharine s'institue véritablement comme la proie d'un complot, une conspiration universelle dont l'objectif premier, tacitement reconnu, est la destruction physique, morale et spirituelle, de la Quakeresse (« many in the body, many in the mind »). La rhétorique interrogative du passage se met au service d'une revendication de la tragédie humaine que l'héroïne subit parce qu'elle est née femme et quakeresse. Raison, émotion, révolution, inspiration, révolte, désir de vengeance – tous ces sentiments se livrent une bataille infernale dans le cœur et l'esprit de Catharine, et ressurgissent à plusieurs endroits du récit, et trouvent expression dans des discours dont les mécanismes langagiers sous-jacents *informent* le déchaînement émotionnel de la Quakeresse. Un de ces extraits se lit comme suit :

At length, when her fit of inspiration came, she spoke, for the first few moments, in a low voice, and not invariably distinct utterance. Her discourse gave evidence of an imagination hopelessly entangled; it was a vague and incomprehensible rhapsody, which, however, seemed to spread its own atmosphere round the hearer's soul, and to move his feelings, by some influence unconnected with the words. As she proceeded, beautiful but shadowy images could sometimes be seen, like bright things moving in a turbid river; or a strong and singularly shaped idea leap forth, and seized at once on the understanding or the heart. But the course of her unearthly eloquence soon led her to the persecutions of her sect, and from thence the step was short to her own peculiar sorrows. She was naturally a woman of mighty passions, and

⁶⁶⁵ Deleuze, *Critique* 63

hatred and revenge now wrapped themselves in the garb of piety; the character of her speech was changed, her images became distinct though wild, and her denunciations had an almost hellish bitterness. [Gentle Boy ; CE, IX ; 81 ; nous soulignons]

Le caractère métadiscursif du passage⁶⁶⁶ est remarquable, et ouvre la voie à une réflexion sur le pouvoir de la parole féminine dont la virulence verbale se double d'une puissance de performativité qui concilie le dire et le faire, mais aussi et surtout le dire et le ressentir, d'une figure féminine déchirée par des émotions qu'elle tente de mettre en discours. Ses efforts pour contenir une passion perturbante se lisent au travers des divers marqueurs de concession et de temporalité qui dénotent ses tentatives de cohérence (éléments soulignés d'un trait simple). Ces marqueurs sont aussi la manifestation d'un narrateur comme dépassé par le rythme saccadé des paroles de Catharine : tout se passe comme s'il tentait de parvenir à une remise en forme textuelle, une retranscription de ce dont il a été témoin. Il semble réfléchir longuement, mimant le silence qui plonge Catharine dans l'attente de l'inspiration, cette révélation, qui, une fois reçue, ne durera que très peu de temps. Nous nous rappelons que Catharine s'inscrit dans la catégorie de l'allégorie du cœur et de la tête. Son discours fait partie intégrante de cet élan allégorique, et une expression telle que « a strong and singularly shaped idea leapt forth, and seized at once on the understanding or the heart » en est la preuve. L'alternative, introduite par le coordonnant « or » à valeur exclusive, semble décrire les réactions de l'auditoire, tantôt émus, tantôt agacés par son discours passionné. En effet, le narrateur observe que cette rhapsodie, vague et incompréhensible, « seemed to spread its own atmosphere round the hearer's soul, and to move his feelings by some influence unconnected with the words ». Plus que le cœur et l'esprit, c'est l'âme du récepteur qui réagit instinctivement aux mots prononcés, comme scandés par Catharine. Par la parole, la Quakeresse établit une connexion invisible (*unconnected*) entre son âme et celles de ses auditeurs et auditrices.

Catharine devient la façon dont elle parle tout comme elle parle ce qu'elle est profondément : son discours est à la fois modulé et modelé par ses émotions envahissantes, comme si elles *informaient* et déclenchaient son discours tout en le transformant en même temps qu'il se construit. Il n'y a aucun faux semblant dans son apparence physique, et son discours n'en possède pas non plus. Elle fait preuve d'une transparence qui jure avec

⁶⁶⁶ Il est intéressant de noter que le discours de Catharine est rapporté par le narrateur : il s'agit donc d'un discours rapporté. Toutefois, le caractère subjectif est si important que le lecteur a l'impression d'entendre directement la voix de l'héroïne. La médiateté métadiscursive est, pour Hawthorne, le seul moyen pour souligner l'immédiateté des émotions ressenties par Catharine.

l'hypocrisie des autorités puritaines, qui accusent la Quakeresse d'adultérer et de trahir son identité de femme et de mère. La métaphore naturaliste, *like bright things moving in a turbid river*, confère aux paroles de la fanatique une qualité organique et transcendante, qui caractérise le discours inspiré des Quakers. Les mots utilisés par Catharine possèdent une existence propre, indépendante de la volonté de celle qui les prononce, comme si quelque chose, une force, une présence inconnue et invisible, se manifestait au travers de Catharine pour se faire sentir et connaître. Cette force, c'est peut-être le Verbe⁶⁶⁷ divin, dont Jésus rassure ses disciples missionnés qu'il se manifestera de son propre chef :

Matthew 10:19. But when they deliver you up, take no thought how or what ye shall speak: for it shall be given you in that same hour what ye shall speak.

*20. For it is not ye that speak, but the Spirit of your Father which speaketh in you.*⁶⁶⁸

Les mots que Catharine prononce ont le pouvoir d'invoquer, littéralement, des images teintées par le fanatisme de la Quakeresse. Ces images se mettent au service de la transformation progressive de Catharine de coupable à victime. La généralisation théorique, qu'elle soit historique, théologique, ou morale, de son discours (« But the course of her unearthly eloquence soon led her to the persecutions of her sect, and from thence the step was short to her own peculiar sorrows ») laisse place à une particularisation débridée qui ouvre la voie à la victimisation et à la martyrisation de Catharine. Nous retrouvons le lien étroit qui unit, selon Deleuze et Guattari, la « macro-politique » et la « micro-politique active » de la littérature mineure. L'histoire particulière de Catharine renvoie au drame collectif de la secte des Quakers, en même temps qu'elle en découle. Hawthorne érige sa figure féminine en bouc émissaire de l'intolérance de la société puritaine, celui qui est « chassé, envoyé dans le désert aride⁶⁶⁹ ». Le passage qui suit donne à lire cette opposition entre, d'un côté, les Quakers et Catharine, et, de l'autre, les Puritains :

*“[...] But I say unto ye, **Woe to them that slay!** Woe to them that have slain the husband, and cast forth the child, the tender infant, to wander*

⁶⁶⁷ Il est intéressant de noter que Margaret Fuller vante les mérites de la secte des Quakers pour leur promotion de l'égalité entre les sexes au sein de leur communauté : « Quakerism also establishes Woman on a sufficient equality with Man ». Cette égalité se remarque surtout dans le domaine du Verbe religieux, pourtant réservé à l'homme : les Puritains divergent donc de ces Quakers qui « in worship at stated periods, in daily expression, whether by word or deed [...] have placed Woman on the same platform with Man. » (Fuller 123)

⁶⁶⁸ *KJV*, Matthew 10:19-20, « NT » 14

⁶⁶⁹ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 146

*homeless, and hungry, and cold; and have saved the mother alive, in the cruelty of their tender mercies! **Woe to them** in their lifetime, cursed are they in the delight and pleasure of their hearts! **Woe to them** in their death hour, whether it come swiftly with blood and violence, or after long and lingering pain! **Woe**, in the dark house, in the rottenness of the grave, when the children's children shall revile the ashes of the fathers! **Woe, woe, woe**, at the judgment, when all the persecuted and all the slain, in this bloody land, and the father, the mother, and the child, shall await them in a day that they cannot escape! Seed of the faith, seed of the faith, **ye** whose hearts are moving with a power that **ye** know not, arise, wash your hands of this innocent blood! Lift your voices, chosen ones, cry aloud, and call down a **woe** and a judgment with me!" [Gentle Boy ; CE, IX ; 82 ; nous soulignons]*

Dans le discours de Catharine en général, et celui-ci en particulier, nous retrouvons des éléments formels récurrents que sont les ellipses grammaticales et/ou lexicales, les coordinations (additives, inclusives, exclusives, concessives, oppositives), les répétitions (lexicales, syntagmatiques, grammaticales – *slay, slain*), les archaïsmes (lexicaux ou structuraux), les exclamations, les questions (rhétoriques principalement). La diction biblique et plus précisément christique, confère à ce passage une portée apocalyptique ou, du moins, prophétique : malédictions et autres paroles de mauvais augure viennent jalonner son discours, adressées successivement aux générations passées, présentes et futures, comme si aucun être humain n'était à l'abri de son ire catastrophique, une ire nourrie, attisée et confortée par l'incessante frustration de ses émotions, de son identité de femme, d'épouse et de mère. L'anaphore phrastique « Woe to them » est réminiscente de la diatribe lancée par Jésus aux hypocrites pharisiens⁶⁷⁰. Elle subvertit également une autre parole christique, celle du Sermon sur la Montagne, une parole de bénédiction, rapportée dans Matthieu 5:3-12⁶⁷¹.

Catharine est bien passée par les diverses étapes de l'humilité chrétienne : la pauvreté que symbolise son ostracisme spirituel (*cruelty of their tender mercies*), le deuil (*saved the mother alive*), la persécution (*cast forth*), la faim (*hungry*), la miséricorde (*a judgment with me*), la pureté d'esprit (*Seed of the Faith*). Pour Catharine, la dernière bénédiction prophétique prononcée par Jésus ne peut s'obtenir par le pacifisme, ce que le verset 9 enjoint de faire, mais bien par l'appel à la révolution qui justifie un état de persécution qui, selon Jésus, est le signe divin de leur élection. Hawthorne revisite donc la doctrine de prédestination puritaine par ce retournement de la parole christique : Catharine, du fait de son passé de torture physique et morale, mérite la grâce divine conventionnellement réservée aux Élus.

⁶⁷⁰ Cf. *KJV*, Matthew 23:13-17 et 23:19, « NT » 33

⁶⁷¹ Cf. *KJV*, Matthew 5:3-12, « NT » 7

La parole christique, féminisée dans la bouche de Catharine, contribue également à la musicalité endiablée du passage, voire à l'endiablement de la parole inspirée de Catharine. Plusieurs éléments du discours se joignent au leitmotiv biblique pour jouer ce concert harmonieux de l'apocalypse prédestinée et prédite par Catharine, qui s'en trouve ainsi messianisée. Des sonorités ponctuent l'entier passage telles que <h> (*husband, homeless, hungry*), <t> (*cruelty, tender*), <d> (*bloody land, child*), pour ce qui est des sons consonantiques ; <ei> (*say, slay, slain*), <ou> (*woe, hour, power, chosen*) pour les sons vocaliques. Ces échos sonores résonnent dans l'oreille terrorisée de l'auditeur qui ne peut pas rester insensible à un tel discours. S'ajoute au tissu sonore un travail élaboré au niveau des figures textuelles, et notamment les anaphores qui confèrent au discours de Catharine, outre le caractère biblique traditionnel, un lyrisme poétique qui traduit le conflit intérieur de la figure féminine. La répétition est donc l'arme privilégiée du pathos brandie par Catharine, déterminée à toucher la corde sensible de son auditoire.

Si elle ne parvient pas à émouvoir les membres masculins de son auditoire, la partie féminine de la congrégation qui assiste à cette scène, au contraire, répond aux émotions véhiculées par Catharine. Leurs cris hystériques font écho à ceux de la Quakeresse : elles compatissent avec sa condition de femme qu'elles partagent. Le procédé de sympathie et d'identification fait son œuvre :

Her voice was succeeded by the hysteric shrieks of several women, but the feeling of the audience generally had not been drawn onward in the current with her own. They remained stupefied, stranded as it were, in the midst of a torrent, which deafened them by its roaring, but might not move them by its violence. [Gentle Boy ; CE, IX ; 82 ; nous soulignons]

Ce « they », nous pouvons supposer qu'il correspond majoritairement à ces membres masculins qui ne retiennent de Catharine que sa passion et sa déraison aveuglantes et assourdissantes. Son discours ne produit pas chez ses auditeurs l'effet escompté. Les raisonnements que suivent les femmes et hommes de l'auditoire peuvent être schématisés dans la figure qui suit. La partie supérieure représente les réactions des membres féminins de l'audience, tandis que la partie inférieure correspond à celles de la section masculine de la congrégation, tout entière témoin abasourdi du discours de Catharine :

PARTIE 3. AFFIRMATION D'UNE MINORITE
CHAPITRE DEUXIEME : LE DEVENIR-FEMME HAWTHORNIEN

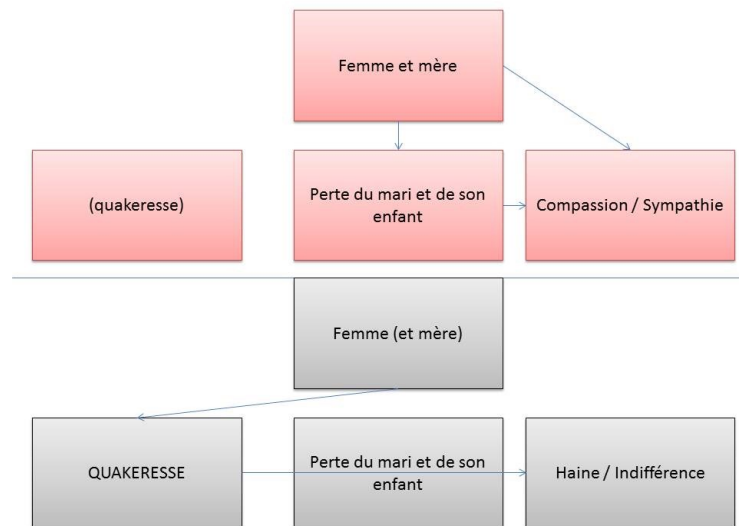


Figure 10: Les effets du discours mineur de Catharine dans « The Gentle Boy »

Nous voyons au travers de ces schémas que l'appartenance au groupe « femme et mère » est d'une importance cruciale dans le jugement des membres féminins de l'audience (partie haute du schéma). Pour les femmes du public, le critère religieux n'entre pas en considération dans leur élan de compassion (d'où les parenthèses et l'absence de flèche reliante). Elles parviennent même à faire des raccourcis mentaux : l'association d'idées « femme et mère » suffit à mériter leur empathie. Au contraire, pour les hommes de l'auditoire, c'est l'association « femme et Quakeresse » qui foment et justifie leur haine. Le critère « mère » est écarté de leur jugement (d'où notre parenthèse). Pour ce qui est du maillon « perte du mari et de son enfant », il entre en considération dans le jugement des auditrices, mais est indifféremment omis dans le cas des auditeurs masculins.

Nous l'avons vu, le tort de Catharine, pour les paroissiens, est d'utiliser un discours aux accents de *pietà* pour condamner la persécution affligée à la secte des Quakers. Elle essaierait ainsi de revendiquer une identité maternelle à l'aune de son identité religieuse : ce n'est plus tant la mère qui s'exprime que la quakeresse qui réprime ses bourreaux, comme si Catharine ne pouvait empêcher un débordement « territorial » de son identité de martyre⁶⁷². Pour les hommes de l'audience, que représente le pasteur, cette seconde personnalité semble prendre le pas sur la première, et sa voix fanatique étouffe celle de la mère : loin d'émouvoir l'audience, Catharine est accusée de promouvoir sa foi inspirée. Les autorités puritaines refusent de reconnaître en Catharine une mère pourtant exemplaire, qui n'a pas hésité à faire preuve

⁶⁷² Cf. *supra* p. 387

d'abnégation et de sacrifices pour sauver son fils. Le passage que nous avons déjà étudié précédemment a toute sa place dans cette revendication d'une défense d'une voix féminine qui concilie à la fois l'identité maternelle et l'identité religieuse. Pour les dirigeants puritains, l'appartenance à la secte des Quakers porte préjudice à sa sincérité de mère. Seule l'intervention d'Ibrahim pourra modifier cette configuration :

"Blessed art thou, my son," she sobbed. "my heart was withered; yea, dead with thee and with thy father; and now it leaps as in the first moment when I pressed thee to my bosom."

She knelt down, and embraced him again and again, while the joy that could find no words, expressed itself in broken accents, like the bubbles gushing up to vanish at the surface of a deep fountain. [Gentle Boy ; CE, IX ; 84]

Catharine, débarrassée de ses sentiments fanatiques aveuglants, profanatoires de la sacro sainteté de sa maternité, renaît, et la mère qu'elle était refait surface (*gushing up*), son amour maternel retrouvant sa pureté d'antan (*deep fountain*). L'effet déterritorialisant de son devenir-martyre a été contenu par son amour de mère qui peut enfin, quoique temporairement, lui offrir un sentiment de complétude et béatitude, qualités caractéristiques et transcendantes d'un devenir-mère qui ressurgit, après avoir été relégué au second plan de son parcours d'identité. Alors seulement peut-elle espérer éveiller la pitié et la compassion de l'entière congrégation, y compris la section masculine. L'émotion suscitée est universelle, elle ne connaît aucune barrière, ni sexuelle ni sociale ni religieuse. La frontière invisible qui sépare physiquement les sections masculine et féminine de la congrégation à l'intérieur de l'église (« the broad-aisle formed a[n] ["impassable"] sexual division » [Gentle Boy ; CE, IX ; 79]) est ici abattue par ce sentiment universel qu'est la sympathie, qui est, nous le rappelons, la version hawthornienne de la charité chrétienne :

A low and interrupted moan was the voice of her heart's anguish, and it did not fail to move the sympathies of many who mistook their involuntary virtue for sin. Sobs were audible in the female section of the house, and every man who was a father, drew his hand across his eyes. [Gentle Boy ; CE, IX ; 85]

C'est par l'amour maternel que Hawthorne parvient à éroder les bases de l'insensibilité et de l'intolérance (y compris religieuse) du dogme puritain. Le silence de la prière intérieure que Catharine adresse au ciel – « [...], turned her eyes upward to heaven. She seemed to pray internally, and the contention of her soul was evident » [Gentle Boy ; CE, IX ; 86] – traduit

toute la complexité du dilemme existentiel dans lequel est plongée la Quakeresse : entre son enfant et sa foi, entre son identité de mère et sa vocation de martyre, il lui faut choisir car une femme ne peut décentement être l'une et l'autre sans risquer de tomber dans le sacrilège que condamne le pasteur : « “Get you down, woman, from the holy place which you profane” » [Gentle Boy ; CE, IX ; 83]. L'organicité de la voix de Catharine, qui possède une volonté propre, comme le montre la personnification de sa voix qui a, d'elle-même, prononcé le discours, confère à la parole féminine un caractère naturel qui contribue à faire de cette dernière le meilleur représentant de la cause féminine, et surtout à contredire l'accusation lancée contre la supposée profanation de la chair sacrée :

“I go, friend, I go, for the voice hath had its utterance,” replied she, in a depressed and even mild tone. “I have done my mission unto thee and to thy people. Reward me with stripes, imprisonment, or death, as ye shall be permitted. [Gentle Boy ; CE, IX ; 83]

Elle donne également à la femme la force nécessaire de subir son sort. La défaillance corporelle qui suit les excès d'inspiration tend à établir un lien entre une parole libératrice et un corps fragilisé : « The weakness of exhausted passion caused her steps to totter as she descended the pulpit stairs » [Gentle Boy ; CE, IX ; 83].

Ainsi, Hawthorne se fait le champion des deux minorités auxquelles les autorités masculines puritaines refusaient de donner la parole, nommément la femme et les Quakers :

Their reputation, as holders of mystic and pernicious principles, having spread before them, the Puritans early endeavored to banish, and to prevent the further intrusion of the rising sect. [...]. These extravagances, and the persecution which was at once their cause and consequence, continued to increase, till, in the year 1659, the government of Massachusetts Bay indulged two members of the Quaker sect with the crown of martyrdom. [Gentle Boy ; CE, IX ; 68-69]

L'écrivain concilie les deux, et crée le personnage de Catharine, véritable porte-parole de cette parole étouffée et bannie. Elle est choisie, cette Éluë, qui se conjugue, chez Hawthorne, au féminin, et qui crie, tel le prophète Jean le Baptiste, la voix de « her own unquiet heart » [Gentle Boy ; CE, IX ; 87]. Catharine, finalement, malgré son fanatisme exacerbé, correspond parfaitement à ce tableau de l'oratrice qui, tout en s'arrogeant la chaire masculine, n'en délaisse pas pour autant sa féminité :

PARTIE 3. AFFIRMATION D'UNE MINORITE
CHAPITRE DEUXIEME : LE DEVENIR-FEMME HAWTHORNIEN

*As to the possibility of her filling with grace and dignity any such position, we should think those who had seen the great actresses, and heard the Quaker preachers of modern times, would not doubt that Woman can express publicly the fullness of thought and creation, without losing any of the peculiar beauty of her sex. What can pollute and tarnish is to act thus from any motive except that something needs to be said or done.*⁶⁷³

La voie de la religion, celle que Catharine poursuit envers et contre tout et tous, c'est certainement la voi-e/-x de la libération de la femme, celle qui assure à l'âme que « though I might be aided and instructed by others », – et par « others » Fuller veut dire « men » – « I must depend on myself as the only constant friend⁶⁷⁴ ». Cette voix, c'est, pour le dire en des termes deleuziens, l'heccéité du féminisme hawthornien. La phrase de Deleuze et Guatarri, à l'endroit de Virginia Woolf, semble s'appliquer à cet écrivain mâle dont la féminité naturelle s'agite, dans les lignes de ses textes, telles des « particules très douces, mais aussi dures et obstinées, irréductibles, indomptables » :

*Quand on interroge Virginia Woolf sur une écriture proprement féminine, elle s'effare à l'idée d'écrire « en tant que femme ». Il faut plutôt que l'écriture produise un devenir-femme, comme des atomes de féminité capables de parcourir et d'imprégner tout un champ social, et de contaminer les hommes, de les prendre dans ce devenir. Particules très douces, mais aussi dures et obstinées, irréductibles, indomptables. [Les écrivains mâles] les plus virils, les plus phalocrates [...] deviennent-femme en écrivant.*⁶⁷⁵

Hawthorne est pris dans ce « devenir » qui le « contamine » telle l'épidémie-pestilentielle-devenue-Lady-Eleanore, et en donnant voix au chapitre à ses figures féminines, il en devient-une également.

⁶⁷³ Fuller 35

⁶⁷⁴ Fuller 40

⁶⁷⁵ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 338

Conclusion

De l'idéal ascétique à l'idéal moral, de l'idéal moral à l'idéal de connaissance : c'est toujours la même entreprise qui se poursuit, celle de tuer le taureau, c'est-à-dire de nier la vie, de l'écraser sous un poids, de la réduire à ses forces réactives.

Deleuze, Critique 128

Nous ne voyons pas, n'entendons pas les idées, et pas même avec l'œil de l'esprit ou avec la troisième oreille : et pourtant, elles sont là, derrière les sons ou entre eux, derrière les lumières ou entre elles, reconnaissables à leur manière toujours spéciale, toujours unique, de se retrancher derrière eux...

Merleau-Ponty, Visible 195

Si notre priorité dans cette thèse a été l'étude des figures féminines des contes, cela ne signifie pas que les héroïnes romanesques telles que Hester Prynne, Miriam ou encore Zenobia ne participent pas de la vision féministe élaborée par Hawthorne. Bien au contraire, nous pensons que les personnages féminins des contes, dont le travail d'esquisse s'avère plus profond qu'il peut paraître à première vue, permettent à Hawthorne d'affirmer sa position sur la condition féminine, une vision qu'il va pousser plus loin dans ses romans, et que nous trouvons donc ébauchée avec détail et intuition dans ses contes. Avec Deleuze, il nous serait possible d'avancer que les contes et nouvelles contribuent, pour l'écrivain, à l'écriture de son « Grand Opus » dont l'éclatement « parcellaire » est en réalité gage de continuité « spirituelle » :

Soit la méthode du cut-up de Burroughs : le pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples et mêmes adventices (on dirait une bouture) implique une dimension supplémentaire à celle des textes considérés. C'est dans cette dimension supplémentaire du pliage que l'unité continue son travail spirituel. C'est en ce sens que l'œuvre la plus résolument parcellaire peut être aussi bien présentée comme l'Œuvre totale ou le Grand Opus.⁶⁷⁶

Il existe bien des liens entre, d'une part, les portraits des héroïnes romanesques et, d'autre part, le processus de maturation à l'œuvre dans le corpus court. La parenté entre les figures féminines des contes et celles des romans assure la cohérence du traitement du

féminin par Hawthorne. La « bouture » transtextuelle, c'est bien cette femme dont le corps émerge des plis des textes de Hawthorne pour se laisser appréhender par l'œil et l'esprit d'un lecteur (ou d'une lectrice) qui devra s'habituer à cette unité éclatée indispensable pour reconstituer la mosaïque originale. L'image du cercle ou de la sphère, récurrente chez Hawthorne, est l'image deleuzienne de l'« unité de totalisation » qui permet de ne pas être « avortée » par une unité linéaire⁶⁷⁷.

Si la femme en tant que totalité n'est qu'une légende fantasmatique dans l'enseignement lacanien, la femme, chez Hawthorne, est celle qui n'est pas cette créature « angélique et supérieure » telle que le héros-faiseur d'anges⁶⁷⁸ l'a construite. Ainsi, ce que Deleuze et Guatarri disent des personnages des *Vagues* de Virginia Woolf est également vrai des figures féminines des contes et récits de Hawthorne. Dans ce roman, l'écrivaine

*entremêle sept personnages, Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda, Suzanne et Perceval ; mais chacun de ces personnages, avec son nom, son individualité, désigne une multiplicité [...] ; chacun est à la fois dans cette multiplicité et en bordure, et passe dans les autres. [...]. Chacun s'avance comme une vague mais, sur le plan de consistance, c'est une seule et même Vague abstraite dont la vibration se propage suivant la ligne de fuite ou de déterritorialisation qui parcourt tout le plan [...].*⁶⁷⁹

La femme selon Hawthorne, le mystère impénétrable, c'est bien cette « Vague abstraite » qui se propage d'un conte à l'autre et emporte chacun des héros, happés, si nous pouvons dire, par la puissance de cette « vibration » du devenir. Comme le dit Mrs Bullfrog à son mari, quelque peu abasourdi par une vérité pourtant évidente pour elle, « “[...] You have discovered, perhaps, some little imperfections in your bride. Well—what did you expect ? Women are not angels. If they were, they would go to Heaven for husbands—or, at least, be more difficult in their choice on earth” » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 412].

La femme, pour les héros de Hawthorne, ressemble au Minotaure de notre épigraphe, et que Thésée tente de dompter et tuer, d'en « nier la vie », et de « réduire à ses forces réactives ». Mais elle ressemble également à Ariane dont les forces réactives peuvent se doter d'une négativité affirmative : d'une certaine façon, nous pouvons remarquer, dans les contes

⁶⁷⁶ Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 12

⁶⁷⁷ « La plupart des méthodes modernes pour faire proliférer des séries ou pour faire croître une multiplicité valent parfaitement dans une direction par exemple linéaire, tandis qu'une unité de totalisation s'affirme d'autant plus dans une autre dimension, celle d'un cercle ou d'un cycle. » (Deleuze et Guatarri 12)

⁶⁷⁸ « Les avorteurs de l'unité sont bien ici des faiseurs d'anges, *doctores angelici*, puisqu'ils affirment une unité proprement angélique et supérieure. » (Deleuze et Guatarri 12)

⁶⁷⁹ Deleuze et Guatarri 308

de Nathaniel Hawthorne, un mouvement d'une sorte de nihilisme du féminin – le héros masculin veut « écraser » la vie de la femme – vers un nihilisme féministe – la femme va retourner ce nihilisme en force d'affirmation, selon la logique deleuzienne de « volonté de négation » :

Vient le moment où la volonté de négation brise son alliance avec les forces de réaction, les abandonne et même se retourne contre elles. Ariane se pend, Ariane veut périr. Or c'est ce moment fondamental (« minuit ») qui annonce une double transmutation, comme si le nihilisme achevé laissait place à son contraire : les forces réactives, étant elles-mêmes niées, deviennent actives, la négation se convertit, devient le coup de tonnerre d'une affirmation pure, le mode polémique et ludique d'une volonté qui affirme et passe au service d'un excédent de la vie.⁶⁸⁰

La pulsion de mort qui s'empare de certaines des figures féminines chez Hawthorne, suit ce processus de « double transmutation » qui transforme une négativité en affirmation d'une volonté qui ne peut se dire que sur le mode du déni. La volonté féminine, c'est bien la défense de la part d'insaisissable en leur être, l'invisible que les héros ne parviennent pas à saisir à cause de leur attachement à la surface des choses, et à la relation narcissique qu'ils entretiennent avec elles. Pour eux, le monde existe pour et par eux, et tout le reste n'est qu'une donnée dépendante de leur perception et intelligence. Toute vérité autre que leur vérité n'en est pas une, et doit être ramenée à leur sphère de connaissance, aussi restreinte et réductrice soit-elle. Le héros tentera ainsi de construire une image de la femme qui le rassure et pérennise son autorité intellectuelle sur le monde. Hawthorne, en faisant mourir ses héroïnes, leur permet d'échapper à cette image, et de la remettre en question. C'est un véritable défi à la connaissance du monde de l'homme qui s'avère être incomplète, partielle et incorrecte. Voire, le héros est prêt à s'enliser dans des contradictions internes qui l'empêchent de voir la réalité de la femme. Ainsi, Mr Bullfrog, comme lui fait remarquer son épouse, reproche à cette dernière d'avoir défendu son honneur de femme, cet honneur si crucial pour son acceptation par l'homme :

“Ah! and is that the rub [“the suit for breach of promise”]?” exclaimed my wife. “Is it possible that you view that affair in an objectionable light? Mr. Bullfrog, I never could have dreamt it! Is it an objection, that I have triumphantly defended myself against slander, and vindicated my purity in a court of justice? Or, do you complain, because your wife has shown the proper spirit of a woman, and punished the villain who trifled with her affections?” [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 412]

⁶⁸⁰ Deleuze, *Critique* 129

Le cynisme de Hawthorne atteint ici son comble lorsque l'époux apprend que ce procès a également été le moyen pour Mrs Bullfrog de gagner une source de revenus inespérée et indispensable dans la bonne tenue de l'épicerie de son mari. Ainsi, à la question de Mr Bullfrog concernant la possibilité de traiter le vilain avec un mépris silencieux mérité, par là réduisant de nouveau la femme au silence traditionnel, Mrs Bullfrog rétorque : « “That is all very well, Mr. Bullfrog,” said my wife, slyly; “but, in that case, where would have been the five thousand dollars which are to stock your dry-goods store ?” » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 412]. L'héroïne le lui rappelle sur un ton plutôt sarcastique, comme si, finalement, Mr Bullfrog avait échangé, commercialement parlant, l'honneur de son épouse (« upon your honor », « upon my word and honor » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 412]) contre ces cinq mille dollars si appréciables. La réalité, chez Hawthorne, est bien celle où l'homme dépend de la femme, prêt à « fold thee to my heart » [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 413] pour son seul intérêt pécuniaire, dévoilant ainsi toute l'hypocrisie du système patriarcal.

Le rêve remplit, pour l'écrivain, la même fonction que celle que Merleau-Ponty attribue à la peinture, et ouvre aux héros, trop sûrs de leur savoir, la porte vers une remise en question de leurs acquis :

*Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de significations muettes.*⁶⁸¹

Hawthorne ne promeut pas une pensée transcendantale ou panthéiste. L'écrivain se positionnerait davantage selon une perspective humaniste, où la « sympathie » jouerait un rôle crucial dans les relations humaines. Hawthorne serait ainsi du côté de l'herméneutique foucauldienne selon laquelle la vérité, pour être reconnue comme telle, doit passer par le prisme de l'intersubjectivité. Ainsi, en matière de sexualité, « la révélation de l'aveu » doit être doublée du « déchiffrement de ce qu'il dit » : ainsi « la vérité de cette vérité obscure⁶⁸² » qu'est la sexualité pourra être révélée et acceptée. Les héros ne reçoivent pas cette vérité, ils n'acceptent pas l'aveu premier, ni sa révélation ni son déchiffrement. Ils restent sourds et aveugles à cet appel de la communauté humaine, et la mort des figures féminines qui les accompagnent concrétise cette impossible double révélation.

⁶⁸¹ Merleau-Ponty, *L'œil* 35

⁶⁸² Foucault, *Sexualité* 1 89

La confrontation avec la réalité du monde extérieur a été pour Hawthorne une épreuve difficile : son enfermement volontaire et son isolement dans le cocon familial avaient longtemps émoussé sa vision du monde. Le stade du miroir lacanien, étape du développement psychique où l'enfant prend conscience de sa propre réalité et de son être-au-monde, est, pour Hawthorne, un double processus. L'image reflétée n'est pas seulement la sienne propre : le reflet de la société puritaine américaine, mais aussi celui du lecteur, sont le meilleur miroir de reconnaissance, cette anagnorèse qui, loin de l'aveugler, lui a ouvert grand les yeux sur la vérité complexe et ambivalente de l'humanité. Hawthorne est tout de même loin d'être le naïf utopiste romantique, ce que le lecteur de ses contes peut être amené à croire. Nombre des dénouements qu'il offre en guise de réponse à ses multiples questions sont tout sauf univoques. L'ouverture fictionnelle de chacun des écrits courts de Hawthorne entre en conflit avec les clôtures idéologiques puritaines. Le Discours du féminin est, pour l'auteur, une aporie qui souffre une réponse hermétique à toute remise en question.

Sophia Peabody Hawthorne n'arrivait pas non plus à se faire une idée claire et définitive sur les figures féminines créées par son époux. Chaque fois que cela était le cas, elle faisait part de sa perplexité à Hawthorne, qui recevait alors ses commentaires avec reconnaissance. Ainsi, Sophia se retrouva dans l'impasse face au personnage de Beatrice. William Heath nous le rappelle ainsi :

When Hawthorne read a part of "Rappaccini's Daughter" to Sophia she asked, "But how is it to end?...is Beatrice to be a demon or an angel?" To which Hawthorne replied, "I have no idea!" (Julian Hawthorne, I, 360). This puzzlement is at the heart of Hawthorne's artistic dilemma; he simply can't decide what to make of women.⁶⁸³

L'honnêteté de la réaction de l'épouse était, pour l'écrivain, preuve que son but premier avait été atteint : aucune certitude n'est possible. Son discours est bien aporétique, et la réponse de Hawthorne – « I have no idea ! » – est une humble et franche reconnaissance de sa lucidité. Hawthorne s'intéresse à l'homme et à la femme *en tant qu'*homme et femme. Il est avant tout un auteur humain, un auteur de l'humain, et cela explique peut-être l'impossibilité d'émettre un jugement de valeurs ferme et univoque. Dans ce corpus de contes et nouvelles, nous trouvons ainsi une lecture profondément humaniste de l'être vivant, et l'humanisme dont il fait preuve lui permet d'aller au plus près de ses héros et héroïnes. La « Renaissance américaine » est l'âge des gens simples : l'époque, ainsi nommée par F. O. Matthiessen dans

⁶⁸³ Heath : en ligne

les années 1940, a vanté le *common man*. Avec Hawthorne, nous pouvons tout aussi justement parler de l'âge de la *common woman*. Si le mystère insondable de l'origine du péché universel, la quête du Pêché Impardonnable et l'obscurité du cœur humain vont occuper une grande partie de l'imaginaire hawthornien, ce dernier accorde également une grande place aux figures de l'ordinaire humain, et c'est à travers eux que Hawthorne est le plus à même de réfléchir sur ces considérations. L'expérience littéraire de l'auteur salémitte s'avère ainsi être le profond reflet de l'Américain. Pour vivre en harmonie avec son temps, Hawthorne tente de comprendre les rouages des relations entre l'homme et la femme, l'homme et Dieu, pour finalement arriver à une compréhension entre l'homme et lui-même.

La place accordée à la femme dans le processus de reconnaissance de l'autre et de soi fait de la pensée hawthornienne un courant alternatif au Discours transcendantaliste. La place qu'il accorde à l'amour est révélatrice de cette voie spécifique qui se fraye dans les sous-terrains d'un transcendantalisme où l'Homme et la Nature ne font qu'un. Chez Hawthorne, l'amour atteint sa forme la plus accomplie, à savoir la « reconnaissance réciproque de deux libertés ; chacun des amants s'éprouv[e] alors comme soi-même et comme l'autre : aucun n'abdiqu[e] sa transcendance, aucun ne se mutil[e] ; tous deux dévoile[nt] ensemble dans le monde des valeurs et des fins. Pour l'un et l'autre l'amour [est] révélation de soi-même par le don de soi et enrichissement de l'univers⁶⁸⁴ ». Sa fiction, en montrant une version négative et aliénante, s'attèle ainsi à contrecarrer le discours officiel qui fait de l'amour (notamment conjugal) l'assise du pouvoir du mâle.

La femme est, dans ce discours normatif, condamnée à une féminité dont la définition semble se résumer à une négativité : être femme, c'est ne pas être homme. La pérennité du mythe de l'« éternel féminin⁶⁸⁵ », voilà ce que Nathaniel Hawthorne tente de remettre en question, malgré l'ambiguïté apparente de sa conviction. Le travail sur la symbolisation de la femme et du féminin en est sa principale traduction. Hawthorne suit ainsi le questionnement entrepris par Bourdieu sur la question suivante : être, que cela signifie-t-il pour une femme ? Bourdieu livre le fruit de sa réflexion :

Le monde social fonctionne (à des degrés différents selon les champs) comme un marché des biens symboliques dominé par la vision masculine : être, quand il s'agit des femmes, c'est, comme on l'a vu, être perçu, et perçu par l'œil masculin ou par un œil habité par les catégories masculines – celles que l'on met en œuvre, sans être capable de les énoncer explicitement, lorsqu'on

⁶⁸⁴ Beauvoir, *Deuxième sexe* 2 505

⁶⁸⁵ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 11

loue une œuvre de femme parce que « féminine » ou, au contraire, « pas du tout féminine ». Être « féminine », c'est essentiellement éviter toutes les propriétés et les pratiques qui peuvent fonctionner comme des signes de virilité, et dire d'une femme de pouvoir qu'elle est « très féminine » n'est qu'une manière particulièrement subtile de lui dénier le droit à cet attribut proprement masculin qu'est le pouvoir.⁶⁸⁶

Les signes discriminatoires, que Hawthorne multiplie au travers de ses textes, permettent à la femme de résister aux stéréotypes féminins ancrés dans les mentalités par les influences patriarcales. C'est tout le système de représentation et de signification langagières de la société phallocratique que l'écrivain renverse pour guider la femme vers une réappropriation de la signification de ses propres signes. Suzan Last évoque la question de l'interaction de la loi patriarcale et du signe :

Patriarcal law effectively defines woman as the "outlaw" or "other," and within patriarchal language, she can rarely find the words to defend herself. In representing "woman," Hester's sign does not simply brand women as "other," but condemns patriarchy and its system of language for its inability to express and conceive of women as anything more than either transparent stereotypes or outlaws.⁶⁸⁷

Ainsi, les caractéristiques visibles du corps féminin chez Hawthorne annoncent le rôle d'affirmation implicite de la féminité par Hester Prynne, dont la lettre écarlate brodée est également un signe visible. Suzan Last invoque le regard appuyé des spectateurs de la scène liminaire du pilori dans *The Scarlet Letter* comme déclencheur de ce revirement de signification :

Whatever Hester's motive, the effect of her art is the transformation of the intended meaning of the letter; instead of hiding her shame, she draws the gaze more intently to the symbol on her breast, pronouncing her separateness more loudly than the pronouncements of the magistrates.⁶⁸⁸

Si les héroïnes des contes avaient assumé leur féminité comme Hester l'assume en dévoilant au grand jour son gage d'infamie, elles n'auraient pas connu leur sort malheureux. Leur existence dépendait de ce défi aux « décrets des magistrats » de la société puritaine telle que Hawthorne la dépeint dans son univers fictionnel. Ainsi, Hester Prynne, en commettant l'adultère, a franchi la barrière de non-parole, et, de fait, a brisé le rêve phallocentrique,

⁶⁸⁶ Bourdieu 106

⁶⁸⁷ Last : 360

⁶⁸⁸ Last : 361

phallonnarcissique et phallocratique de la soumission féminine, autre façon de formuler le célèbre titre de l'ouvrage de Pierre Bourdieu, nommément la « domination masculine ». Si Hawthorne fait un usage plus ou moins modéré de la parole féminine, il fait un usage tout aussi intelligent de son revers, et transforme le silence imposé à la femme en une arme ambivalente dans son traitement du féminin. D'un acquiescement tacite de l'autorité masculine, il le transcende pour en faire une arme contre l'hégémonie phallocratique. Le refus de l'aveu de Hester Prynne est bien le signe que Hawthorne a compris l'hypocrisie du discours autoritaire qui, sous couvert de prôner une libération par la parole, favorisait en réalité le renforcement de leur autorité et position centrale dans le fonctionnement d'une société qui devait être régie et réglée d'une main de fer. Hester Prynne, en taisant la vérité de son acte, n'en nie pas pour autant la réalité, et par cette confession muette, déjoue la « ruse interne de l'aveu » dont parle Michel Foucault :

Il faut être soi-même bien piégé par cette ruse interne de l'aveu, pour prêter à la censure, à l'interdiction de dire et de penser, un rôle fondamental ; il faut se faire une représentation bien inversée du pouvoir pour croire que nous parlent de liberté toutes ces voix qui, depuis tant de temps, dans notre civilisation, ressassent la formidable injonction d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on a fait, ce dont on se souvient et ce qu'on a oublié, ce qu'on cache et ce qui se cache, ce à quoi on ne pense pas et ce qu'on pense ne pas penser.⁶⁸⁹

Cette « ruse », c'est le rempart que la société phallocratique a inventé pour se protéger de l'assaut émancipateur d'une voix féminine dissidente. Hester décide de mener sa résistance dans le silence, un silence qui diffère de celui des héroïnes des contes dans la mesure où il s'agit d'un silence conscient de lui-même. Ainsi, le silence de Martha Pierson (« The Shaker Bridal ») va l'entraîner vers sa mort, une mort qui seule la libèrera d'une solitude agonisante. La parole donnée par l'aîné de Harvard est d'ailleurs significative du mouvement révolutionnaire entrepris par Hawthorne. L'avis de la femme est légitime et incontournable, il est même un don naturel, un droit dont elle jouit au même titre que l'homme :

"But our sister!" observed the elder from Harvard; "hath she not likewise a gift to declare her sentiments?"

Martha started, and moved her lips, as if she would have made a formal reply to this appeal. But, had she attempted it, perhaps the old recollections, the long-repressed feelings of childhood, youth, and womanhood, might have

⁶⁸⁹ Foucault, *Sexualité* 1 81

CONCLUSION

gushed from her heart, in words that it would have been profanation to utter there.

“Adam has spoken,” said she hurriedly; “his sentiments are likewise mine.” [Shaker Bridal ; 1982 ; 558]

Le refoulement d’une parole que Martha sait être profanatoire, et donc contradictoire aux diktats de la secte Shaker, va accroître la pâleur corporelle de la jeune femme de telle façon que « she looked fitter to be laid in her coffin, than to stand in the presence of Father Ephraim and the elders ; she shuddered, also, as there were something awful or horrible in her situation and destiny » [Shaker Bridal ; 1982 ; 558]. Ainsi, ce silence, que la figure féminine s’impose à elle-même comme d’un rempart contre une répression méritée, lui fait cependant entrevoir la véritable existence qu’est la sienne. La non-parole est un catalyseur de la nature de la condition féminine, et d’une certaine façon, ce sont les figures féminines du corpus court hawthornien, même celles comme Martha qui empruntent la voie du silence, qui ont préparé Hester Prynne à comprendre et utiliser sciemment cette arme qui, finalement, mime en l’inversant et même en la négativant, l’arme masculine de prédilection qu’est le Verbe. Ainsi, concernant Hester Prynne, Monika K. Elbert et Michael Pringle soulignent le rôle prépondérant que joue la non-parole dans la stratégie de résistance élaborée par l’héroïne :

[Monika M.] Elbert – who sees the conflict in this scene in terms of patriarchy and patriarchy – claims that “Hester's silence is victorious over her male judges.” Silence is a part of Hester's strategy for resistance, but the long battle is only begun in the marketplace, and it is difficult to infer victory for her from this encounter.⁶⁹⁰

Ne pas parler, c’est l’alternative salvatrice au « taire » imposé par la société patriarcale, cette société qui exerce un pouvoir dont le propre est « d’être répressif et de réprimer avec une particulière attention les énergies inutiles, l’intensité des plaisirs et les conduites irrégulières⁶⁹¹ ». La volonté de la femme est toujours présente dans l’initiative du silence volontaire, elle n’est plus bâillonnée par la peur des conséquences d’une éventuelle prise de parole incontrôlée. Ne pas parler, c’est refuser d’endosser la responsabilité de la vérité référentielle du Discours de l’autre, de l’autorité masculine qui, en œuvrant à la coopération discursive de la femme, ferme la voie à la polémique, à la polysémie des signes du discours

⁶⁹⁰ Monika M. Elbert, « Hester's Maternity : Stigma or Weapon » (*ESQ : A Journal of the American Renaissance* 36, 1990). Citée dans Michael Pringle, « The Scarlet Lever : Hester's Civil Disobedience », *ESQ : A Journal of the American Renaissance* 53-1 (2007) : 41

⁶⁹¹ Foucault, *Sexualité* 1 17

du féminin. Ce silence doré, c'est l'instrument qui va transformer le « calque » en « carte » du féminin. Nous retrouvons ici Deleuze et Guatarri, et leur notion de rhizome :

C'est toujours l'imitant qui crée son modèle, et l'attire. Le calque a déjà traduit la carte en image, il a déjà transformé le rhizome en racines et radicelles. Il a organisé, stabilisé, neutralisé les multiplicités suivant des axes de signifiante et de subjectivation qui sont les siens. Il a généralisé, structuralisé le rhizome, et le calque ne reproduit déjà que lui-même quand il croit reproduire autre chose. C'est pourquoi il est si dangereux. Il injecte des redondances, et les propage. Ce que le calque reproduit de la carte ou du rhizome, c'en sont seulement les impasses, les blocages, les germes de pivot ou les points de structuration.⁶⁹²

Hawthorne, en enjoignant son héroïne à « se taire », lui offre la possibilité de bloquer ces « blocages », de contourner ces « impasses », de démanteler et ébranler ces « points de structuration » qui faisaient d'elle un calque inconscient d'elle-même. Dans sa manifestation extrême, la monopolisation de la signification du signe par l'autorité masculine peut amener la femme à nourrir envers son propre « moi » une pulsion de mort irrépressible, ce danger du calque dont parlent Deleuze et Guatarri. Subissant le dénigrement par les hommes de leur entourage, elles finissent par développer un sentiment d'« auto-dépréciation, voire d'auto-dénigrement systématiques⁶⁹³ », et par croire que leur être/signe ne mérite pas existence s'il n'est pas soumis au bon traitement langagier masculin.

La réappropriation de la signification du signe par la femme est, dans l'optique butlérienne, un défi à la normalisation d'une définition du féminin dans laquelle elle ne pouvait trouver la voie d'une existence pleine et satisfaite. Le féminin, chez Hawthorne, incarne le paradoxe heuristique que Judith Butler définit comme étant à la fois une déviation de la norme et, contre toute attente, une correspondance à cette norme :

there is a norm of how [woman] was supposed to be, and that [she] has fallen short of the norm. The implicit claim here is that the norm is femininity, and [she] has failed to live up to that norm. And there is the norm, and it is externally imposed, communicated through a set of expectations that others have; and then there is the world of feeling and being, and these realms are, for [her] distinct. What [she] feels is not in any way produced by the norm, and the norm is other, elsewhere, not part of who [she] is, who [she] has become, what [she] feels.⁶⁹⁴

⁶⁹² Deleuze et Guatarri, *Plateaux* 21

⁶⁹³ Bourdieu 41

⁶⁹⁴ Butler, *Gender* 69

CONCLUSION

Butler ne mentionne pas ici explicitement la femme, mais David, un homme devenu transsexuel. Et pourtant la substitution référentielle que nous avons opérée semble prouver que la femme se situe au même niveau que le transsexuel, ces deux genres illustrant, pour Butler, une dérive contre la norme qui menace l'ordre référentiel et langagier établi et préservé par le système patriarcal :

*The question of what it is to be outside the norm poses a paradox for thinking, for if the norm renders the social field intelligible and normalizes that field for us, then being outside the norm is in some sense being defined still in relation to it. To be not quite masculine or not quite feminine is still to be understood exclusively in terms of one's relationship to the "quite masculine" and the "quite feminine."*⁶⁹⁵

La femme est longtemps restée enfermée dans les carcans des dualismes que l'homme a forgés ou extraits d'un constat naturel de l'ordre des choses. Ce dualisme semble trouver sa source dans ce que Deleuze et Guattari nomment la « circularité des signes » à laquelle se superpose un autre mouvement, celui de la « multiplicité des cercles » :

*Le signe ne renvoie pas seulement au signe sur un même cercle, mais d'un cercle à un autre ou d'une spire à une autre. [Prenant l'exemple d'un Indien Crow et d'un Hopi et leur réaction respective à l'annonce de l'infidélité de leur compagne, Lévi-Strauss remarque :] « C'est qu'en effet pour un Hopi tout est lié : un désordre social, un incident domestique, mettent en cause le système de l'univers dont les niveaux sont unis par de multiples correspondances ; un bouleversement sur un plan n'est intelligible, et moralement tolérable, que comme projection d'autres bouleversements, affectant les autres niveaux ».*⁶⁹⁶

Le héros, chez Hawthorne, ressemble ainsi à cet Indien Hopi qui suit la tradition ancestrale du binôme microcosme-macrocosme :

*[...] ; ceux-ci [les dualismes], profondément enracinés dans les choses (les structures) et dans les corps, ne sont pas nés d'un simple effet de nomination verbale et ne peuvent être abolis par un acte de magie performative – les genres, loin d'être de simples « rôles » que l'on pourrait jouer à volonté [...], étant inscrits dans les corps et dans un univers d'où ils tiennent leur force. C'est l'ordre des genres qui fonde l'efficacité performative des mots – et tout spécialement des insultes –, et c'est aussi lui qui résiste aux redéfinitions faussement révolutionnaires du volontarisme subversif.*⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ Butler 42.

⁶⁹⁶ Lévi-Strauss, Préface à *Soleil Hopi*. Cité dans Deleuze et Guattari, *Plateaux* 142-143

⁶⁹⁷ Bourdieu 110

CONCLUSION

Le professeur Baglioni, le rival de Rappaccini, semble endosser les habits d'une vieille figure patriarcale dont la voix/e est dépassée, et que l'écrivain condamne comme étant à l'origine du discours manichéen. Hawthorne semble avoir l'intuition que Jacques Lacan théoriserait près d'un siècle plus tard, à savoir que la femme n'existe pas. Hawthorne adopte ainsi un point de vue féministe, et s'insurge contre ce que nous pouvons appeler la mythologisation de la femme par l'homme culturel :

*[...] la femme justement, à ceci près que La femme, ça ne peut s'écrire qu'à barrer La. Il n'y a pas La femme puisque [...] de son essence, elle n'est pas toute.*⁶⁹⁸

Certains protagonistes masculins, notamment Aylmer et Giovanni, ou Young Goodman Brown dans une moindre mesure, pensent pouvoir, par leur approche du corps de la femme, déjouer la théorie lacanienne de l'incomplétude de l'Autre. L'appréhension du corps matériel de la femme, de son être visible, ne présage en rien de la vérité de son être invisible.

Le genre n'existe pas ou, du moins, il n'est qu'un reflet déformé de la réalité en ce qu'il correspond à la vérité de l'homme. La femme serait ainsi un substrat de l'homme, ce qui reste de l'homme, mais en même temps ce qui vient de lui. Tout part de lui, et revient, comme le reflet spéculaire part du corps pour en revenir immédiatement. Le corps de la femme ressemble à la lettre volée d'Edgar Allan Poe :

*[La lettre trouvée par Dupin] était visible aux yeux de tous. C'était la meilleure des cachettes : l'évidence masquait la lettre volée et la rendait, en fait, invisible.*⁶⁹⁹

Derrière l'évidence du signe du corps féminin – il est visible aux yeux de tous – se cache une autre évidence, plus subtile, à discerner, celle de la nature invisible de la femme, celle que le corps ne donne pas à voir. Dans ses contes et nouvelles, Hawthorne révèle à son public, masculin et féminin, d'ailleurs plus féminin que masculin, une épiphanie de l'invisible féminin qui est la sienne. Le mariage du visible féminin et de l'invisible féministe de l'écriture hawthornienne permet de souligner la dynamique sous-terrainne de transcendance des schémas essentialistes qui prévalaient dans la société puritaine américaine. Ce n'est que lorsque Hawthorne a su textualiser sa fascination pour la femme qu'il a pu, par la même occasion, écrire sa révolte silencieuse contre les diktats puritains que ses ancêtres ont participé

⁶⁹⁸ Lacan, *Encore* 93 (italiques de l'auteur)

⁶⁹⁹ Clément 220

à ancrer profondément dans la mentalité américaine. Cette rébellion contre les codes établis ne se fait pas sans équivoque ni ambiguïté. Hawthorne se rend ainsi coupable du crime de sorcellerie tel que Cotton Mather l'a défini dans son sermon de 1689 en réponse au cas recensé cette année-là à Boston. S'appuyant sur l'autorité biblique, il insista sur le fait que « "Rebellion is as the sin of witchcraft"⁷⁰⁰ ». Elle est aussi le moyen par lequel Hawthorne s'affirme comme écrivain américain : son écriture féministe de la Renaissance est son défi à la tradition puritaine. La métaphore de la création et de la procréation est la voie dorée de cette défiance.

La femme qui devient femme en procréant et le texte qui devient femme en créant – voilà l'épiphanie à laquelle est parvenu Nathaniel Hawthorne. Tout en ancrant sa peinture féministe dans la tradition américaine de la Renaissance, l'écrivain comprend et entreprend la renaissance de son texte fictionnel propre. Il a même peut-être l'intuition d'un processus d'auto-crédation, d'auto-génération de la femme et, en retour, de son texte. C'est en se laissant guider par les vertus créatrices et génératrices de la femme, de *sa* femme, que Hawthorne pourra donner naissance à son roman féministe le plus abouti, *The Scarlet Letter*, dont l'histoire commence, sans hasard surprenant, après la naissance de la petite Pearl, qui, pour les Puritains, était l'incarnation du péché de sa mère. Pearl ressemble au petit Ilbrahim dont l'assimilation à la figure christique semble évidente tout au long de la nouvelle de « The Gentle Boy ». Avec lui, Hawthorne revisite le thème biblique de l'eucharistie, son corps innocent d'enfant étant donné en sacrifice à une société qui ne reconnaît pas l'humanité des individus, hommes ou femmes. Avec Pearl, Hawthorne n'a nul besoin cette fois-ci de faire mourir son héroïne dans la mesure où la survie et l'existence de ce Christ enfantin dans la société puritaine sert de niveleur aux défauts humains. Le traitement de Pearl permet également à l'auteur de sublimer sa notion de maternité, transcendant les limites de l'interdit moral puisque c'est à une mère, épouse et femme adultère que Hawthorne décide de confier sa mission de pureté salvatrice. L'idée de procréation et d'auto-crédation est nulle part aussi provocatrice que dans la notion d'Immaculée Conception revisitée et appliquée à Hester⁷⁰¹ :

Le principe mâle, parce qu'il est prévalent, comporte un revers, où se retrouve la théologie de Lacan. Ce principe inversé, c'est la Vierge. La « Sainte » Vierge, définie comme « l'occultation du principe féminin sous

⁷⁰⁰ Boyer et Nissembaum 209

⁷⁰¹ Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (Kent : Wordsworth Editions, 1999). Nous pensons ici à ce passage du chapitre 2 « The Market-Place » où le narrateur compare explicitement Hester à la Vierge Marie (« Divine Maternity ») (42)

l'idéal masculin ». La Vierge mâle, mystère inversé, femme et homme. Femme puisqu'elle est mère, homme parce qu'elle conçoit seule.⁷⁰²

Si, selon la théologie chrétienne, la Vierge Marie a enfanté le Sauveur dans l'absence totale de péché charnel, Hester, elle, donnera naissance à Pearl dans un contexte de faute peccamineuse qui contraste fortement avec son homologue biblique. Et pourtant, cet acte, qui avait « a consecration of its own⁷⁰³ », prouve la volonté d'indépendance et de souveraineté de l'être féminin qui pourra reprendre en main son existence propre, libérée de son aliénation face aux diktats et autres carcans puritains. Son émancipation servira, en retour, à régénérer l'existence féminine en fournissant un modèle viable d'existence autonome. L'abnégation dont fait preuve Hester sur le plan amoureux n'entrave pas sa volonté d'auto-gouvernance : sa revendication est politique. La solution hardie qu'elle propose à Dimmesdale, c'est-à-dire l'alternative qui consiste à fuir la communauté puritaine, peut se lire comme une preuve supplémentaire de désir de coupure radicale avec l'ordre puritain qu'elle ne reconnaît pas comme tout-puissant.

Pearl, davantage qu'Hester Prynne, pourrait même représenter le symbole de l'auto-génération féminine. Pearl questionnera sans cesse sa mère sur l'identité de son père, et l'absence de réponse de sa part lui fera dire que, finalement, elle n'aura de père que céleste⁷⁰⁴. L'Immaculée Conception de la Vierge a été réitérée, et, cette fois, dans le péché charnel de la concupiscence. Davantage que son ironie cinglante envers un catholicisme sclérosé, c'est l'étonnement et la fascination qui animent Hawthorne, et qui semblent imprégner les circonstances de la mise au monde de la petite Pearl. La progéniture d'Hester Prynne et Arthur Dimmesdale semble s'être donné la vie sans l'intervention d'un mâle responsable : Hester tait l'identité de son amant, Arthur tait sa conscience de la commission de cet acte qui a engendré la vie d'un petit être, féminin de surcroît. Hawthorne accomplit une circularité où la femme s'auto-génère – Hester donne naissance à Pearl – et où cette génération entraîne une régénération – Pearl sera l'instrument du salut terrestre de Hester. Le texte de Nathaniel Hawthorne semble suivre ce même mouvement, et son écriture contribue à faire de *The Scarlet Letter* un texte politique qui revendique la légitimité d'un Discours du féminin. La

⁷⁰² Clément 99

⁷⁰³ Hawthorne, *The Scarlet Letter* 146

⁷⁰⁴ Nous renvoyons notre lecteur à cet échange entre Hester et sa fille sur l'identité du père de Pearl : « "Thy Heavenly Father sent thee !" answered Hester Prynne. [...] "He did not send me !" cried she, positively. "I have no Heavenly Father !" » (Hawthorne, *The Scarlet Letter* 74)

femme américaine renaît au travers des récits, et, dans ce mouvement d'auto-circularité, les récits renaissent au travers de cette peinture féministe de la femme.

Chez Hawthorne, nous assistons à une sorte de renversement de l'image spéculaire de la femme par le prisme déformant des sentiments masculins. Ce renversement se fait par l'intuition du paradoxe du visible et de l'invisible que Hawthorne va sublimer dans un double processus de féminisation de son texte et de textualisation de la femme. Au-delà du visible, ou, plus précisément, en-deçà du visible, se profile une construction sous-terrainne qui contribue à démanteler l'image superficielle, au sens étymologique du terme, de la femme dans la fiction courte de Hawthorne. La nouvelle image qui en ressort, véritablement rénovée, nettoyée comme elle l'aura été de toutes les souillures d'un traditionalisme aliénant, est donc le produit d'une modulation, d'une manipulation même, des clichés essentialistes. Hawthorne a récupéré les négatifs d'une vision dualiste à l'extrême, fermée à toute possibilité d'un indicible avouable. L'auteur salémitte a bravé l'inter-dit pour révéler toute la force annihilatrice du non-dit. Avec l'œuvre courte de Nathaniel Hawthorne, nous contemplons donc la naissance d'un portrait politiquement engagé sur les voies d'un féminisme qui laisse entrevoir la féminité de l'auteur, un pan de sa personnalité qu'il pouvait difficilement assumer à l'époque. Ainsi, dans « Mrs Bullfrog », le narrateur avoue ouvertement posséder une touche de féminité et de sensibilité qui le démarque quelque peu du reste des hommes :

For my own part, I freely confess, that, in my bachelorship, I was precisely such an over-curious simpleton, as I now advise the reader not to be. My early habits had gifted me with a feminine sensibility, and too exquisite refinement.— I was the accomplished graduate of a dry-goods store, where, by dint of ministering to the whims of fine ladies, and suiting silken hose to delicate limbs, and handling satins, ribbons, chintzes, calicoes, tapes, gauze, and cambric needles, I grew up a very lady-like sort of a gentleman. [Mrs Bullfrog ; 1982 ; 406]

Le seul moyen dont dispose Hawthorne pour laisser transparaître cette part de personnalité embarrassante, était alors ce tableau fictionnel sur lequel il dessinait, en filigrane et de manière rhizomatique, sa féminité. Hawthorne peut ainsi faire preuve de « sympathie » envers ses figures féminines, un sentiment qui, selon Simone de Beauvoir, fait défaut aux hommes :

Assurément, en un sens, la femme est mystérieuse, « mystérieuse comme tout le monde » selon le mot de Maeterlinck. Chacun n'est sujet que pour soi ; chacun ne peut saisir dans son immanence que soi seul : de ce point de vue l'autre est toujours mystère. Aux yeux des hommes l'opacité du pour-soi est

*plus flagrante chez l'autre féminin ; ils ne peuvent par aucun effet de sympathie pénétrer son expérience singulière.*⁷⁰⁵

La femme ressemble à ce bijou légendaire que les hommes recherchent pour assouvir des désirs égoïstes et egocentriques sans se soucier de l'intégrité de son être le plus intime. La femme est cette grande escarboucle que l'homme, dans sa nature d'insatisfaction permanente, désire sans cesse uniquement pour assouvir un plaisir pervers de désirer ; la femme est cette grande escarboucle que l'homme veut à tout prix posséder pour explorer des territoires scientifiques jusqu'alors inconnus ; la femme est cette grande escarboucle que l'homme n'hésite pas à désacraliser en lui attribuant une valeur matérielle finie qui la prive de sa préciosité spirituelle ; la femme est cette grande escarboucle que le poète érige en Muse radieuse dont la lumière illumine son âme poétique et la pénètre pour y verser son flux diffus d'inspiration. La découverte de la grande escarboucle est réservée à ces êtres qui ont intériorisé son éclat éblouissant et en ont compris la signification. Ainsi, pour Hawthorne, la femme est cette grande escarboucle qui, située dans « that lake of mystery » [Carbuncle ; CE, IX ; 161], est tapissée au plus profond de l'âme humaine, « shining like a distant star » [Carbuncle ; CE, IX ; 162], et accomplit un miracle inattendu : la métamorphose, non pas de l'enveloppe charnelle, mais du regard, qui, ayant baigné dans cette lumière révélatrice, transcende son enveloppe pour saisir toute l'impossibilité du dévoilement total. La femme est ce papillon mécanique dont l'existence, que l'homme s'efforce « to make [...] visible to the sensual eye » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 166], ne pourra jamais être qu'éphémère. La femme, c'est, pour reprendre notre fil conducteur deleuzien, le « devenir-papillon », et le papillon incarne ce « devenir-femme ». La femme, c'est cette matière spiritualisée par l'esprit et la main masculins et, « in the aspect which she w[ears] to his inward vision, [i]s as much a creature of his own as the mysterious piece of mechanism would be were it ever realized » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 170]. La femme, c'est bien cet être dont le mystère ne peut être résolu par nulle autre personne qu'elle-même, exempte de tous ces « attributes [...] as his imagination had endowed her with » [Artist of Beautiful ; 1987 ; 170]. La femme, bouc émissaire de l'homme, va se transformer en « agneau » : elle adoptera la formule qui, selon Deleuze, « scande l'histoire juive » : « Que le mal retombe sur nous [...] : c'est nous qui devons suivre la ligne la plus déterritorialisée, la ligne du bouc, en en changeant le signe, en en faisant la ligne positive de notre subjectivité, de notre Passion, de notre procès ou

⁷⁰⁵ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 387

revendication. Nous serons notre propre bouc. Nous serons l'agneau⁷⁰⁶ ». Hawthorne, en faisant de ses contes et nouvelles le berceau d'une littérature féministe personnelle, œuvre à construire une image déconstruite de la femme, celle qui est, finalement, l'unique vérité du féminin qui mérite à faire l'objet d'une apologie sans arrière-pensée aucune.

Ce que Hawthorne a entrepris de réaliser tout au long de sa carrière littéraire, c'est la reconstruction de ce « moi » féminin déconstruit et aliéné par une société phallocratique qui s'acharne à détruire toute divergence normative, à rectifier tout écart vis-à-vis de l'ordre établi. La femme doit *être* selon le plan que l'homme a élaboré, sans concertation aucune avec elle. Il se réserve le droit d'intervenir pour remédier à tout défaut de conformité. Elle est l'autre que l'homme a construit selon ses convenances, qu'elles soient économiques, ontologiques ou morales. Avec Hawthorne, la femme n'*est* plus, elle *existe*⁷⁰⁷. Hawthorne va ériger la femme non pas comme autre relatif, mais bien comme cet Autre dont la conscience et l'être entrent dans un rapport de réciprocité avec les autres consciences et êtres ; il ne la façonne pas à partir de l'homme, mais la modèle selon un glaise qui a servi à créer Adam ; il ne la crée pas pour pallier à la solitude des mâles, mais bien pour sauver l'homme du mal intérieur ; elle ne trouve pas dans son époux une origine et une fin, mais trouve son origine dans sa fin propre. Sous le texte de son image façonnée par la plume du scribe mâle, elle écrit son devenir-femme.

⁷⁰⁶ Deleuze et Guattari, *Plateaux* 153

⁷⁰⁷ Beauvoir, *Deuxième sexe* I 232

Index des noms propres

B

Beauvoir, Simone (de), 2, 28, 29, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 49, 79, 84, 85, 117, 133, 138, 186, 187, 198, 199, 231, 235, 236, 255, 281, 303, 336, 351, 352, 353, 354, 393, 425, 435, 436
Berger, John, 127, 139, 140, 141, 349
Bourdieu, Pierre, 25, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 77, 89, 111, 112, 127, 128, 130, 132, 144, 187, 189, 190, 199, 200, 216, 231, 268, 277, 282, 313, 324, 335, 336, 349, 375, 376, 426, 427, 429, 430
Butler, Judith, 38, 64, 65, 129, 130, 131, 148, 149, 187, 191, 192, 353, 381, 382, 429, 430

D

Deleuze, Gilles, 3, *iv*, 1, 11, 32, 33, 34, 39, 41, 42, 46, 49, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 73, 74, 78, 83, 107, 113, 127, 128, 131, 135, 139, 176, 189, 190, 191, 192, 198, 199, 202, 205, 213, 214, 215, 241, 254, 256, 274, 275, 276, 281, 292, 293, 298, 299, 300, 302, 317, 333, 334, 335, 348, 351, 355, 356, 363, 364, 371, 387, 403, 404, 411, 413, 419, 420, 421, 422, 429, 430, 435, 436
deleuzien, 41, 49, 50, 58, 73, 108, 149, 189, 190, 241, 256, 268, 275, 288, 295, 317, 334, 335, 356, 429, 435

F

Foucault, Michel, 3, 66, 112, 116, 123, 124, 128, 129, 133, 134, 136, 202, 203, 204, 230, 238, 244, 260, 270, 272, 273, 277, 346, 347, 390, 423, 427, 428

Fuller, Margaret, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 55, 79, 80, 118, 120, 186, 197, 198, 204, 222, 271, 289, 318, 323, 359, 392, 393, 413, 419

G

Guatarri, Félix, 3, 11, 32, 33, 34, 39, 41, 42, 46, 59, 60, 61, 64, 73, 113, 127, 128, 131, 135, 139, 176, 189, 190, 191, 198, 202, 205, 215, 241, 254, 256, 292, 293, 299, 300, 302, 317, 333, 334, 335, 351, 355, 356, 363, 364, 387, 413, 419, 421, 429, 436

I

Irigaray, Luce, 130, 149, 198, 199

L

Lacan, Jacques, 6, 38, 95, 140, 141, 142, 145, 149, 161, 162, 163, 172, 183, 192, 193, 217, 230, 274, 334, 335, 337, 338, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 353, 354, 355, 358, 375, 431, 432

M

Merleau-Ponty, Maurice, 38, 42, 43, 47, 68, 95, 113, 140, 146, 148, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 373, 420, 423

Index des *Contes*

E

Edward Fane's Rosebud · v, 70, 71, 86, 87, 118, 119, 228, 296
Egotism or the Bosom Serpent · v, 82, 130, 137, 396, 397, 398

L

Lady Eleanore's Mantle · v, 126, 160, 237, 239, 240, 242, 245, 255, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 328, 330, 331, 362, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371

M

Mrs Bullfrog · v, 114, 201, 266, 267, 268, 375, 421, 422, 423, 434

R

Rappaccini's Daughter · v, 5, 63, 90, 96, 106, 107, 108, 111, 120, 146, 147, 148, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 185, 204, 259, 281, 291, 300, 304, 305, 336, 342, 360, 374, 376, 377, 378, 379, 382, 404, 408, 409
Roger Malvin's Burial · v, 45, 66, 75, 78, 81, 82, 85, 118, 120, 123, 201, 309, 310, 311, 326, 391

T

The Artist of the Beautiful · v, 67, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 118, 372, 377, 435
The Birthmark · v, 32, 62, 63, 64, 96, 103, 114, 115, 116, 133, 135, 138, 142, 150, 151, 159, 160, 204, 206, 208, 209, 210, 286, 287, 340, 343, 344, 345, 347, 348, 350, 351, 372, 373, 374, 376, 380, 404, 405, 406, 407, 408, 409
The Gentle Boy · v, 93, 117, 118, 119, 124, 125, 211, 212, 213, 269, 384, 385, 388, 389, 409, 410, 411, 412, 414, 415, 417, 418
The Great Carbuncle · v, 71, 83, 84, 106, 292, 309, 310, 311, 312, 314, 321, 404, 435
The Lily's Quest · v, 10, 84, 233, 294, 295, 304, 305, 315
The Man of Adamant · 122, 232, 399, 400, 401
The Minister's Black Veil · v, 73, 90, 91, 92, 93, 121, 122, 195, 217, 219, 220, 261, 262, 263, 264
The New Adam and Eve · v, 26, 84, 136, 234, 235, 236, 243, 313, 319, 320, 321, 322, 323, 390
The Shaker Bridal · v, 22, 55, 57, 230, 428
The Threefold Destiny · v, 5, 72, 269, 270, 382, 394, 395, 396, 397
The Wedding-Knell · v, 69, 223, 224, 225, 226, 227

W

Wakefield · v, 78, 80, 81, 83, 92, 228, 229, 402, 403

Y

Young Goodman Brown · 2, 3, 85, 95, 202, 205, 214, 217, 260, 261, 265, 271, 354, 355, 391

Index des mots-clefs

A

allégorie · 30, 54, 84, 122, 295, 296, 301, 302, 308, 334, 335, 344, 359, 360, 361, 365, 367, 369, 370, 372, 377, 381, 382, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 398, 400, 401, 402, 412
allégorisation · 360, 364, 367, 382
allégoriser · 360
allégorie de la religion · Voir allégorie
allégorie de la tête · Voir allégorie
allégorie du coeur · Voir allégorie

C

calque · 139, 166, 167, 189, 190, 191, 429
carte · 139, 190, 191, 429
codes · 35, 48, 49, 64, 66, 88, 89, 102, 103, 105, 113, 114, 125, 128, 229, 234, 432
corps social · 3, 25, 132, 189, 216, 229, 233, 237, 238, 244, 245, 255, 370
corps socialisé · 64, 237, 276

D

déterritorialisation · 11, 33, 34, 107, 135, 188, 190, 191, 198, 240, 284, 292, 293, 295, 299, 316, 319, 323, 333, 334, 356, 363, 364, 386, 387, 403, 421
devenir-femme · 46, 49, 50, 149, 188, 240, 254, 281, 282, 292, 295, 296, 299, 301, 332, 333, 334, 363, 364, 403, 419, 435
devient-femme · 241, 403
devenir-fleur · 292, 295, 296
devenir-homme (absence de) · 127, 281
différentialisme · 24, 50, 105
discours · 9, 13, 37, 38, 45, 46, 50, 58, 71, 95, 109, 110, 112, 122, 127, 141, 151, 153, 156, 195, 217, 260, 267, 270, 271, 282, 284, 286, 290, 302, 307, 310, 313, 341, 342, 343, 347, 348, 358, 379, 383, 384, 387, 388, 389, 403, 404, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 425, 427, 428, 431
domination masculine · 23, 25, 37, 38, 42, 45, 49, 51, 66, 67, 72, 88, 102, 103, 127, 132, 134, 182, 188, 189, 284, 334, 335, 349, 407, 427

E

essentialisme · 22, 23, 40, 50, 58, 65, 105, 188, 197, 245, 274, 290, 321, 322, 354

F

féminin · 2, 3, 4, 6, 9, 17, 23, 25, 26, 29, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 49, 51, 53, 55, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 72, 73, 77, 85, 88, 91, 96, 97, 103, 104, 105, 107, 111, 112, 113, 118, 121, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 141, 144, 146, 149, 159, 163, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 192, 194, 195, 197, 198, 199, 202, 204, 207, 208, 209, 215, 216, 230, 232, 233, 236, 237, 238, 245, 246, 247, 255, 257, 260, 262, 270, 272, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 290, 294, 300, 301, 303, 305, 312, 321, 324, 326, 327, 328, 333, 334, 335, 339, 347, 352, 357, 359, 373, 376, 378, 381, 382, 384, 387, 395, 399, 400, 403, 404, 418, 421, 422, 425, 426, 429, 431, 432, 433, 435, 436
féminisation · 29, 56, 305, 307, 318, 332, 333, 389, 399, 403, 434
féminiser · 307, 382
féminisme · 21, 22, 23, 37, 39, 50, 52, 57, 58, 65, 128, 188, 200, 233, 237, 272, 301, 303, 327, 334, 384, 410, 419, 434
féminité · 2, 5, 22, 34, 36, 40, 41, 42, 46, 51, 66, 67, 99, 101, 120, 128, 129, 130, 135, 141, 149, 256, 261, 266, 270, 273, 321, 323, 324, 325, 326, 334, 384, 395, 418, 419, 425, 426, 434

I

image · 9, 18, 19, 28, 31, 38, 63, 95, 99, 101, 108, 110, 131, 138, 139, 144, 145, 161, 162, 163, 169, 171, 180, 182, 183, 193, 194, 195, 196, 202, 219, 229, 248, 257, 258, 323, 340, 350, 351, 356, 409, 422, 424, 434, 436

L

langue mineure · 41, 58, 87, 268, 299, 404
ligne de fuite · 10, 11, 134, 138, 191, 194, 198, 202, 292, 363, 421
littéralisation · 49, 86, 188, 289, 290, 294, 395, 401
littérature mineure · 3, 1, 32, 39, 41, 49, 192, 333, 359

M

mascarade · 130, 149
mineure · 69, 74, 80, 297, 300, 324, 386, Voir Langue mineure; littérature mineure; minoritaire; minorité
minoritaire · 46, 50, 56, 57, 71, 74, 87, 127, 128, 299, 300

minorité · 1, 34, 41, 57, 74, 80, 127, 298, 301, 418

P

parole · 38, 49, 58, 70, 71, 79, 82, 85, 104, 110, 122, 138, 142, 156, 163, 164, 202, 210, 216, 238, 243, 254, 258, 261, 262, 269, 272, 277, 300, 304, 313, 359, 362, 371, 372, 378, 386, 389, 391, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 412, 414, 418, 427, 428
non-parole · 426, 428
patriarcat · 53, 69, 72, 227, 322, 323, 352, 353, 384
phallocentrique · 133, 135, 193, 352, 426
phallogocentrique · 77, 112, 140, 196
phallocratique · 58, 112, 204, 284, 290, 304, 308, 326, 342, 381, 382, 409, 426, 427, 436
phallonnarcissique · 77, 427
phallus · 11, 186, 255, 266, 267, 274, 275, 278, 279
phallique · 5, 11, 198, 255, 278
proto-féminisme · Voir féminisme
pulsion · Voir pulsion de mort; pulsion scopique
pulsion de mort · 335, 338, 349, 350, 422, 429
pulsion scopique · 140, 142, 143, 161
puritanisme · 3, 9, 18, 22, 48, 80, 213, 218, 240, 304, 306, 318, 383, 384

R

reterritorialisation · 33, 190, 240, 284, 292, 293, 295, 296, 299, 319, 364, 386
rhizome · 139, 191, 198, 199, 202, 205, 292, 355, 356, 429
rhizomatique · 190, 213, 356, 434

S

silence · 13, 29, 70, 80, 94, 123, 153, 209, 216, 221, 223, 243, 262, 263, 287, 324, 330, 403, 404, 405, 409, 412, 417, 423, 427, 428, 429
socialisation du biologique · 25, 64, 89, 130, 197, 235
soumission féminine · 46, 74, 79, 135, 137, 182, 306, 427
symbole · 25, 27, 48, 145, 162, 166, 183, 190, 193, 195, 196, 229, 239, 255, 256, 257, 267, 290, 314, 315, 328, 361, 366, 368, 387, 433
symbolisation · 183, 193, 197, 256, 257, 260, 307, 316, 368, 425

T

territoire · 33, 46, 55, 58, 59, 62, 87, 190, 191, 285, 296, 324, 334, 335, 361, 364, 435
textualiser · 280, 431
textualisation · 326, 434
traditionalisme · 65, 66, 229, 268

V

voix · 24, 33, 34, 39, 41, 49, 50, 58, 69, 71, 106, 107, 108, 109, 113, 121, 136, 138, 151, 153, 234, 254, 260, 261, 268, 300, 301, 305, 313, 322, 324, 330, 334, 335, 353, 383, 384, 387, 388, 393, 403, 407, 409, 410, 416, 418, 419, 427, 431

Bibliographie

N.B. : La présente bibliographie recense toutes les ressources, primaires et secondaires, versions papier et/ou numérique, que nous avons utilisées pour forger notre réflexion. Ces références ne figurent pas toutes dans notre travail, mais ont contribué, immédiatement ou indirectement, à ce dernier. Notre bibliographie contient également des titres que nous n'avons pas personnellement consultés, mais qui nous apparaissent incontournables dans notre recensement.

A. SOURCES PRIMAIRES

Les romans, achevés et inachevés

Centenary Edition

HAWTHORNE, Nathaniel, *The American Claimant Manuscripts*. CHARVAT, William (ed.). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1977 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 12)

-----, *The Blithedale Romance and Fanshawe*. Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1971 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 3)

-----, *The Elixir of Life Manuscripts*. CHARVAT, William (ed.). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1977 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 13)

-----, *The House of the Seven Gables*. CHARVAT, William (ed.). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1965 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 2)

-----, *The Marble Faun : or, the Romance of Monte Beni*. CHARVAT, William (ed.). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1971 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 4)

Autres éditions

HAWTHORNE, Nathaniel, *The Complete Novels and Selected Tales*. PEARSON, Norman Holmes (ed.). New York : Random House, 1937

-----, *The House of the Seven Gables*. London : R.E. King, [s.d]

-----, *The Marble Faun ; or, The Romance of Monte Beni*. New York : Pocket Books, 1958

-----, *The Scarlet Letter*. RICE, Chris (ed.). Ediburgh ; Harlow : Pearson Education, 2008

-----, *The Scarlet Letter. Introductions and Notes by Henry Claridge*. Kent : Wordsworth Editions, 1999

- , *The Scarlet Letter : and Other Writings*. PERSON, Leland S. (ed.). New York ; London : W.W. Norton & Co., 2005
- , *The Scarlet Letter : A Romance*. GERBER, John C. (ed.). New York : The Modern Library, 1950
- , [Works]. *Volume XIII. Doctor Grimshawe's Secret : A Romance. Edited, with Preface and Notes by Julian Hawthorne*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1882
- , [Works]. *Volume XI. The Dolliver Romance, Fanshawe, Septimus Felton*. With an Appendix Containing *The Ancestral Footstep*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883
- , [Works]. *Volume III. The House of the Seven Gables, The Snow-Image and Other Twice-Told Tales*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883
- , [Works]. *Volume VI. The Marble Faun ; Or, The Romance of Monte Beni*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883
- , [Works]. *Volume V. The Scarlet Letter, The Blithedale Romance*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883

Éditions françaises

- HAWTHORNE, Nathaniel, *La lettre écarlate*. CANAVAGGIA, Marie (trad.), GREEN, Julien (préf.). Paris : Folio, 1977
- , *La lettre écarlate*. CANAVAGGIA, Marie (trad.), SOUPEL, Serge (préf.). Paris : Flammarion, 1995

Les contes

Centenary Edition

- HAWTHORNE, Nathaniel, *A Wonder-Book and Tanglewood Tales*. Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1972 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 7)
- , *Mosses from an Old Manse*. Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1974 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 10)
- , *The Scarlet Letter*. Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1971 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 1)
- , *The Snow-Image and Uncollected Tales*. Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1974 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 11)
- , *Twice-Told Tales*. CHARVAT, William (ed.). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1974 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 9)

Autres éditions

- HAWTHORNE, Nathaniel, *A Wonder-Book and Tanglewood Tales*. London : George G. Harrap, 1929
- , *Selected Tales and Sketches*. COLACURCIO, Michael J. (ed.). New York : Penguin Books, 1987

- , *Tanglewood Tales*. London : Thomas Nelson and Sons, c.1920
- , *The Complete Novels and Selected Tales*. PEARSON, Norman Holmes (ed.). New York : Random House, 1937
- , *Twice-Told Tales*. London ; New York : J.M. Dent & sons, Ltd, E.P. Dutton & Co., 1911
- , *Young Goodman Brown : and Other Tales*. HARDING, Brian (ed.). Oxford, N.Y. : Oxford University Press, 1998
- , [Works]. *Volume IV. A Wonder-Book, Tanglewood Tales, Grandfather's Chair. With Introductory Notes by George Parsons Lathrop. Illustrated with Etchings and Engravings on Steel. In Fifteen Volumes*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883
- , [Works]. *Volume II. Mosses from an Old Manse*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1882
- , [Works]. *Volume XII. Tales, Sketches and Other Papers. With a Biographical Sketch by George Parsons Lathrop*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883
- , [Works]. *Volume III. The House of the Seven Gables, The Snow-Image and Other Twice-Told Tales*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883
- , [Works]. *Volume I. Twice-Told Tales*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1882

Éditions françaises

- HAWTHORNE, Nathaniel, *Contes*. CESTRE, Charles (trad.). Paris : F-Aubier-Éd. Montaigne, [s.d]
- , *Contes et récits*. PETILLON, Pierre-Yves (préf.), ZAGHA, Muriel (trad.). Paris : impr. nationale, 1996

Les carnets, correspondances, sketches et autres histoires

Centenary Edition

- HAWTHORNE, Nathaniel, *Our Old Home : A Series of English Sketches*. BOWERS, Fredson T. (ed.). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1970 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 5)
- , *The American Notebooks*. SIMPSON, Claude M. [et al.] (eds). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1972 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 8)
- , *The Consular Letters*. ELLIS, Bill (ed.). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1988 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 19-20)
- , *The English Notebooks*. WOODSON, Thomas [et al.] (eds). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1997 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 21-22)
- , *The French and Italian Notebooks*. WOODSON, Thomas [et al.] (eds). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1980 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 14)

- , *The Letters, 1813-1843*. WOODSON, Thomas [et al.] (eds). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1984 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 15)
- , *The Letters, 1843-1853*. WOODSON, Thomas [et al.] (eds). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1988 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 16)
- , *The Letters, 1853-1856*. WOODSON, Thomas [et al.] (eds). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1987 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 17)
- , *The Letters, 1857-1864*. WOODSON, Thomas [et al.] (eds). Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1987 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 18)
- , *True Stories from History and Biography*. Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1972 (The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne ; vol. 6)

Autres éditions

- HAWTHORNE, Nathaniel, *Hawthorne in England : Selections from Our Old Home and The English Notebooks*. STROUT, Cushing (ed.). Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1965
- , *The English Notebooks*. STEWART, Randall (ed.). New York : Russell & Russell, 1962
- , *[Works]. Volumes VII-VIII. Our Old Home, English Note-Books*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883
- , *[Works]. Volume IX. Passages from the American Note-Books*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883
- , *[Works]. Volume X. Passages from the French and Italian Note-Books*. Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1883

Éditions françaises

- HAWTHORNE, Nathaniel, *Carnets américains, 1835-1853*. CHARRAS, Françoise (trad.). Paris : J. Corti, 1995
- MELVILLE, Herman, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Hawthorne et ses mousses : lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*. JAWORSKI, Phillipe et LEYRIS, Pierre (trads.). Paris : Gallimard, 1986

B. SOURCES SECONDAIRES (1)

Les biographies

- HAWTHORNE, Julian, *[Works]. Volumes XIV-XV. Nathaniel Hawthorne & His Wife : A Biography*. Boston ; New York : Houghton Mifflin and Co., 1884

- HOELTJE, Herbert H., *Inward Sky : the Mind and Heart of Nathaniel Hawthorne*. Durham, North Carolina : Duke University Press, 1962
- JAMES, Henry Jr., *Hawthorne*. [1879], Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1956
- STEWART, Randall, *Nathaniel Hawthorne : A Biography*. New Haven : Yale University Press, 1961
- TURNER, Arlin, *Nathaniel Hawthorne : A Biography*. New York : Oxford University Press, 1980
- , *Nathaniel Hawthorne. An Introduction and Interpretation*. New York : Barnes & Noble, 1961
- WAGENKNECHT, Edward, *Nathaniel Hawthorne : Man and Writer*. New York : Oxford University Press, 1961

Les monographies

Sur la fiction hawthornienne

- ABEL, Darrel, *The Moral Picturesque : Studies in Hawthorne's Fiction*. West Lafayette, Indiana : Purdue University Press, 1988
- BELL, Millicent, *Hawthorne and the Real : Bicentennial Essays*. Columbus : Ohio State University Press, 2005
- , *Hawthorne's View of the Artist*. Albany : State University of New York, 1962
- BEWLEY, Marius, *The Complex Fate : Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers*. London : Chatto and Windus, 1952
- BLOOM, Harold (ed.), *Nathaniel Hawthorne's The Scarlet Letter*. Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2004
- CAMERON, Sharon, *The Corporeal Self : Allegories of the Body in Melville and Hawthorne*. New York : Cambridge University Press [The Johns Hopkins University Press], 1981
- COWLEY, Malcolm (ed.), *The Portable Hawthorne*. New York : Viking Press, 1948
- CREWS, Frederick, *The Sins of the Fathers : Hawthorne's Psychological Themes*. London ; N.Y. : Oxford University Press, 1966
- DAVIS, Clark, *Hawthorne's Shyness : Ethics, Politics, and the Question of Engagement*. Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 2005
- DRYDEN, Edgar A., *Nathaniel Hawthorne : the Poetics of Enchantment*. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1977
- DUNNE, Michael, *Hawthorne's Narrative Strategies*. Jackson : University Press of Mississippi, 1995
- DUPERRAY, Annick, et HARDING, Adrian (eds), *Nathaniel Hawthorne : la fonction éthique de l'œuvre. Narrative and the Ethical*. Paris : Publibook, avec le soutien de The American University of Paris (AUA), 2006
- FAIRBANKS, Henry George, *The Lasting Loneliness of Nathaniel Hawthorne : a Study of the Sources of Alienation in Man*. Albany : Magi Books, 1965
- FOGLE, Richard Harter, *Hawthorne's Fiction : the Light and the Dark*. Norman : University of Oklahoma Press, 1964 (Revised edition)
- GOLLIN, Rita K., *Nathaniel Hawthorne & the Truth of Dreams*. Baton Rouge ; London : Louisiana State University Press, 1979

- IDOL, John L. Jr., et PONDER, Melinda M. (eds.), *Hawthorne and Women : Engendering and Expanding the Hawthorne Tradition*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1999
- LEVIN, Harry, *The Power of Blackness : Hawthorne, Poe, Melville*. London : Faber and Faber, 1958
- LLOYD-SMITH, Allan Gardner, *Eve Tempted : Writing and Sexuality in Hawthorne's Fiction*. London : Barnes & Noble, 1984
- MAIBOR, Carolyn R., *Labor Pains : Emerson, Hawthorne, and Alcott on Work and the Woman Question*. New York : Routledge, 2004
- MALE, Roy R., *Hawthorne's Tragic Vision*. Austin : University of Texas Press, 1957
- MERISH, Lori, *Sentimental Materialism : Gender, Commodity Culture, and Nineteenth-Century American Literature*. Durham (NC) : Duke University Press, 2000. Ici, chapitre 3: « Sentimental Consumption : Harriet Beecher Stowe, Nathaniel Hawthorne, and the Aesthetics of Middle-Class Ownership », 135-191 pp.
- MONFORT, Bruno, *Contes et nouvelles, Nathaniel Hawthorne : le territoire du presque*. Paris : Ellipses, 2000
- NORMAND, Jean, *Nathaniel Hawthorne : esquisse d'une analyse de la création artistique*. Paris : PUF, 1964
- THARPE, Jac, *Nathaniel Hawthorne : Identity and Knowledge*. Carbondale III ; London ; Amsterdam : Southern Illinois University Press, Feffer and Simons, 1967
- THOMPSON, G.R., *The Art of Authorial Presence*. Durham ; London : Duke University Press, 1993. 1 vol. (xii-319 p.)
- WAGGONER, Hyatt Howe, *Hawthorne : A Critical Study*. Cambridge, Mass. : The Belknap Press of Harvard University Press, 1963

Sur les romans de Nathaniel Hawthorne

- COLACURCIO, Michael J. (ed.), *New Essays on The Scarlet Letter*. New York : Cambridge University Press, 1985
- FOGLE, Richard Harter, *Nathaniel Hawthorne's Imagery : the « Proper Light and Shadow » in the Major Romances*. Norman : University of Oklahoma Press, 1969
- GERBER, John C., *The Scarlet Letter : A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1968
- JAWORSKI, Philippe (ed.), *Hawthorne et la pensée du roman : dix études sur « La lettre écarlate »*. Paris : M. Hondiard, 2006
- JOHNSON, Claudia Durst, *Understanding The Scarlet Letter : A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*. London : Greenwood Press, 1995
- KOPLEY, Richard, *The Threads of The Scarlet Letter : A Study of Hawthorne's Transformative Art*. Newark, Del. : University of Delaware Press, Associated University Presses, 2003
- MUIRHEAD, Kimberly F., *Nathaniel Hawthorne's The Scarlet Letter : A Critical Resource Guide and Comprehensive Bibliography of Literary Criticism*. Lewiston, N.Y. : Edwin Mellen Press, 2004
- SERRANO, Gabriela, *The Feminine Ancestral Footsteps : Symbolic Language among Women in The Scarlet Letter and The House of the Seven Gables*. Saarbrücken : VDM Verl. Dr. Müller, 2009

Sur les contes de Nathaniel Hawthorne

COLACURCIO, Michael J., *The Province of Piety : Moral History in Hawthorne's Early Tales*. Durham ; London : Duke University Press, 1995

Les revues et autres articles

Sur la fiction hawthornienne

ALBA, Julieta Ojeda, « The Role of Little Girls in the Life and Literature of Nathaniel Hawthorne and Lewis Carroll ». *Cuadernos de Investigación Filológica* 26 (2000) : 235-245. [en ligne] [réf. du 27/10/2014]. Disponible sur : <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2229>

AZIZMOHAMMADI, Fatemeh, et KOHZADI, Hamedreza, « A Study of Orientalism in Nathaniel Hawthorne's Literary Works ». *Journal of Basic and Applied Scientific Research, JBASR* 1-12 (2011) : 2724-2727. [en ligne] [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : <http://www.textroad.com>

BARTLEY, William, « "The Synthesis of Love and Fear" : Nathaniel Hawthorne and the Virtue of Reverence ». *Modern Philology* 88-4 (1991) : 382-397. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/438265>

BERRY, Sarah, et CERULLI, Anthony, « Nathaniel Hawthorne's Warring Doctors and Meddling Ministers ». *MOSAIC* 47-1 (Mar.2014) : 111-128. [en ligne] [réf. du 27/10/2014]. Disponible sur : http://www.academia.edu/6270897/Nathaniel_Hawthornes_Warring_Doctors_and_Meddling_Ministers_2014_with_Sarah_Berry

BIRDSALL, Virginia Ogden, « Hawthorne's Fair-Haired Maidens : the Fading Light ». *PMLA* 75-3 (Jun.1960) : 250-256. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/460336>

BLAIR, Walter, « Color, Light, and Shadow in Hawthorne's Fiction ». *The New England Quarterly* 15-1 (Mar.1942) : 74-94. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/360231>

BONNET, Michèle, « Littérature et justice poétique dans l'œuvre de Nathaniel Hawthorne ». *Miranda* 8 (2013). [en ligne] [réf. du 07/04/2014]. Disponible sur : <http://miranda.revues.org/3385>

BUDICK, E. Miller, « The World as Specter : Hawthorne's Historical Art ». *PMLA* 101-2 (Mar.1986) : 218-232. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/462405>

BUSH, Sargent Jr., « Hawthorne's Prison Rose : An English Antecedent in the *Salem Gazette* ». *The New England Quarterly* 57-2 (Jun.1984) : 255-263. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/364997>

CARGILL, Oscar, « Nemesis and Nathaniel Hawthorne ». *PMLA* 52-3 (Sep.1937) : 848-862. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/458680>

CHARNEY, Maurice, « Hawthorne and the Gothic Style ». *The New England Quarterly* 34-1 (Mar.1961) : 36-49. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/362623>

CORNER, Jason, « The World's Least Sexy Vegetarian : The Anti-Grahamite Fiction of Melville and Hawthorne ». *The Journal for the Liberal Arts and Sciences* 13-1 (Fall 2008) : 21-33. [en ligne]

- [réf. du 05/04/2014]. Disponible sur : <http://www.oak.edu/academics/school-arts-sciences-jlas-archive.php>
- CRONIN, Morton, « Hawthorne on Romantic Love and the Status of Women ». *PMLA* 69-1 (Mar.1954) : 89-98. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/460129>
- DANIELS, Patsy J., « Hawthorne and His Audience : History, Dream, and Moral Values ». *LATCH : The Literary Artifact in Theory, Culture, and History* 2 (2009) : 115-128. [en ligne] [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : http://www.openlatch.com/volume_2.htm
- DOUBLEDAY, Neal Frank, « Hawthorne's Use of Three Gothic Patterns ». *College English* 7-5 (Feb.1946) : 250-262. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/371224>
- DURR, Robert Allen, « Hawthorne's Ironic Mode ». *The New England Quarterly* 30-4 (Dec.1957) : 486-495. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/362754>
- EISINGER, Charles, « Hawthorne as Champion of the Middle Way ». *The New England Quarterly* 27-1 (Mar.1954) : 27-52. [en ligne] [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/362258>
- ELLIS, Barbara, « Some Observations about Hawthorne's Women ». *The Women in Literature and Life Assembly (WILLA)* 2 (Fall 1993) : 13-18. [en ligne] [réf. du 25/01/2014]. Disponible sur : <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/old-WILLA/fall93/k-ellis.html>
- EMANDI, Elena María, « Conflicting Views of Women in Hawthorne ». *Gender Studies* 11-1 (Dec.2012) : 147-156. [en ligne]. Doi : 10.2478/v10320-012-0013-x
- FAIRBANKS, Henry G., « Sin, Free Will and "Pessimism" in Nathaniel Hawthorne ». *PMLA* 71-5 (Dec.1956) : 975-989. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/460522>
- FOGLE, Richard Harter, « Literary History Romanticized ». *New Literary History* 1-2 (Winter 1970) : 237-247. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/468630>
- FREDERICK, John T., « Hawthorne's "Scribbling women" ». *The New England Quarterly* 48-2 (Jun.1975) : 231-240. [en ligne] [réf. du 05/09/2015]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/364660>
- GEORGIEVA, Margarita, « The Burden of Secret Sin : Nathaniel Hawthorne's Fiction ». LYNCH, Jack (ed.), *Critical Insights : Nathaniel Hawthorne*. (Salem Press ; 2009). Ici [en ligne] [réf. du 28/01/2014]. Disponible sur : <https://hal-unice.archives-ouvertes.fr/hal-00419602>
- GREVEN, David, « Masculinist Theory and Romantic Authorship, or Hawthorne, Politics, Desire ». *New Literary History* 39-4 (Fall 2008) : 971-987. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/20533125>
- GUILLAIN, Aurélie, « Discolouring the Power of Ascetic Ideals in Hawthorne's Fiction ». *Revue française d'études américaines* 3-105 (2005) : 44-52. [en ligne] [réf. du 05/04/2014]. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-44.htm>
- GUPTA, R.K., « Hawthorne's Treatment of the Artist ». *The New England Quarterly* 45-1 (Mar.1972) : 65-80. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable.364223>
- HABERLY, David T., « Hawthorne in the Province of Women ». *The New England Quarterly* 74-4 (Dec.2001) : 580-621. [en ligne] [réf. du 16/12/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3185442>
- HALL, Julie, « Writing at the Crossroads : Sophia Hawthorne's Civil War Letters to Annie Fields ». *Legacy* 25-2 (2008) : 251-261. Selected Papers from the 2006 Conference of the Society for the

- Study of American Women Writers. [en ligne] [réf. du 06/05/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/25679658>
- HARSHBARGER, Scott, « A "H-LL-Fired Story" : Hawthorne's Rhetoric of Rumor ». *College English* 56-1 (Jan.1994) : 30-45. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/378215>
- HEATH, William, « The Power of Passion : Hawthorne's Tales of Thwarted Desire ». *The Cortland Review* 3 (May 1998). [en ligne] [réf. du 25/01/2014]. Disponible sur : <http://www.cortlandreview.com/issuethree/heath3.htm>
- HOEVELER, Diane Long, « La Cenci in Hawthorne, Melville and her Atlantic-Rim Contexts ». *Romanticism and Victorianism on the Net* 38/9 (May 2005). [en ligne] Doi : 10.7202/011670ar
- KEIL, James C., « Reading, Writing, and Recycling : Literary Archeology and the Shape of Hawthorne's Career ». *The New England Quarterly* 65-2 (Jun.1992) : 238-264. [en ligne] [réf. du 03/02/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/366097>
- KIRK, Gerald A., GOLLIN, Rita K., et KESTERSON, David B. (eds), *Studies in the Novel* 23-1 (Spring 1991) Special Number, "Hawthorne in the Nineties"
- LUECKE, Jane Marie, « Villains and Non-Villains in Hawthorne's Fiction ». *PMLA* 78-5 (Dec.1963) : 551-558. [en ligne] [réf. du 04/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/460732>
- MALE, Roy R., Jr., « Hawthorne and the Concept of Sympathy ». *PMLA* 68-1 (Mar.1953) : 138-149. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/459912>
- MILDER, Robert, « The Other Hawthorne ». *The New England Quarterly* 81-4 (Dec.2008) : 559-595. [en ligne] [réf. du 03/02/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/20474680>
- MITCHELL, Thomas R., « Julian Hawthorne and the "Scandal" of Margaret Fuller ». *American Literary History* 7-2 (Summer 1995) : 210-233. [en ligne] [réf. du 17/12/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/489834>
- PATTISON, Joseph C., « Point of View in Hawthorne ». *PMLA* 82-5 (Oct.1967) : 363-369. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/460765>
- PUSCH, Jeffrey, « Princess Priscilla : Biblical Veil Imagery and Jewish Folktales in the Works of Nathaniel Hawthorne ». *Studies in American Culture* 27-2 (Oct.2004) : 1-7. [en ligne] [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/23414951>
- REYNOLDS, Larry J., « The Challenge of Cultural Relativity : The Case of Hawthorne ». *ESQ : A Journal of the American Renaissance* 9-1/3 (2003) : 129-147. [en ligne] Doi : 10.1353/esq.2010.0000
- RINGE, Donald A., « Hawthorne's Psychology of the Head and Heart ». *PMLA* 65-2 (Mar.1950) : 120-132. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/459459>
- SPICER, Harold, « Hawthorne's Credo of "The Beautiful" ». *The Yearbook of English Studies* 4 (1974) : 190-196. [en ligne] [réf. du 03/02/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3506693>
- STICH, Klaus P., « Well-Tempered Temperance : Hawthorne's Dionysian Aspect ». *The New England Quarterly* 68-1 (Mar.1995) : 83-105. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/365966>
- STOEHR, Taylor, « Physiognomy and Phrenology in Hawthorne ». *Huntington Library Quarterly* 37-4 (Aug.1974) : 355-400. [en ligne] [réf. du 03/02/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3816820>
- TANGUY, Guillaume, « Hawthorne et ses métalepses ». *Transatlantica* 1 (2007). [en ligne] [réf. du 17/12/2013]. Disponible sur : <http://transatlantica.revues.org/1601>.

- TREPANIER, Lee, « The Need for Renewal : Nathaniel Hawthorne's Conservatism ». *Modern Age* 45-4 (Fall 2003) : 315-323. [en ligne] [réf. du 05/04/2014]. Disponible sur : <http://www.svsu.edu/>
- TURNER, Arlin, « Hawthorne's Literary Borrowings ». *PMLA* 51-2 (Jun.1936) : 543-562. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/458069>
- VOGELIUS, Christa Holm, « "Folded Up in a Veil" : Sophia Hawthorne's Familial Ekphrasis and the Antebellum Travelogue ». *ESQ* 59-1 (2013) : 79-111. [en ligne] Doi : 10.1353/esq.2013.0014
- WILLOUGHBY, John C., « "The Old Manse" Revisited : Some Analogues for Art ». Reprinted from *The New England Quarterly* 46-1 (Mar.1973) : 45-61
- WILSON, Raymond J., « The Possibility of Realism : "The Figure in the Carpet" and Hawthorne's Intertext ». *The Henry James Review* 16-2 (Spring 1995) : 142-152

Sur les romans de Nathaniel Hawthorne

- ABRAHAM, Linus K., « The Black Woman As Marker of Hypersexuality in Western Mythology : A Contemporary Manifestation in the Film *The Scarlet Letter* ». *Journal of Communication Inquiry* 26-2 (Apr. 2002) : 193-214. [en ligne] Disponible sur : <http://jci.sagepub.com/content/26/2/193>. Doi : 10.1177/0196859902026002005
- ARSENAULT, Julie, « Les éléments non fictionnels de "The Custom-House". Les traductions françaises de *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne ». *Palimpsestes* 24 (2011). [en ligne] [réf. du 18/12/2013]. Disponible sur : <http://palimpsestes.revues.org/853>. Doi : 10.4000/palimpsestes.853
- BARUS, Jumat, « Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* as a Tragic Story ». *JULISA* 10-2 (Oct.2010) : 202-215. [en ligne] [réf. du 18/10/2014]. Disponible sur : <http://www.sastra-uisu.ac.id/site/images/pdf/7.%20nathaniel.pdf>
- BARLOWE, Jamie, « Rereading Women : Hester Prynne-Isms and The Scarlet Mob of Scribblers ». *American Literary History* 9-2 (Summer 1997) : 197-225. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/490281>
- BATTAN, Jesse F., « "You Cannot Fix the Scarlet Letter on My Breast !" Women Reading, Writing, and Reshaping the Sexual Culture of Victorian America ». *Journal of Social History* 37-3 (Spring 2004) : 601-624. [en ligne] [réf. du 17/12/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3790155>
- BAUGHMAN, Ernest W., « Public Confession and *The Scarlet Letter* ». *The New England Quarterly* 40-4 (Dec.1967) : 532-550. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/363557>
- BAYM, Nina, « Passion and Authority in *The Scarlet Letter* ». *The New England Quarterly* 43-2 (Jun.1970) : 209-230. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/363242>
- , « The Heroine of *The House of the Seven Gables* : Or, Who Killed Jaffrey Pyncheon ? ». *The New England Quarterly* 77-4 (Dec.2004) : 607-618. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1559729>
- BERCOVITCH, Sacvan, « Of Wise and Foolish Virgins : Hilda versus Miriam in Hawthorne's *The Marble Faun* ». *The New England Quarterly* 41-2 (Jun.1968) : 281-286. [en ligne] [réf. du 03/02/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/363367>

- , « The A-Politics of Ambiguity in *The Scarlet Letter* ». *New Literary History* 19-3 (Spring 1988) : 629-654. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/469093>
- , « *The Scarlet Letter* : A Twice-Told Tale ». *Nathaniel Hawthorne Review* 22-2 (Fall 1996) : 1-20. Ici, transcription de la communication orale donnée au Hawthorne Hotel, Salem, Mass., 29 juin 1996. [en ligne]. [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : <http://www.eldritchpress.org/nh/sbl.html>
- BRANCH, Watson, « From Allegory to Romance : Hawthorne's Transformation of *The Scarlet Letter* ». *Modern Philology* 80-2 (Nov.1982) : 145-160. [en ligne] [réf. du 03/02/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/437621>
- BRITT, Brian M., « The Veil of Allegory in Hawthorne's *The Blithedale Romance* ». *Literature & Theology* 10-1 (Mar.1996). [en ligne] [réf. du 05/04/2014]. Disponible sur : <http://litthe.oxfordjournals.org/>
- BROEK, Michael, « Hawthorne, Madonna, and Lady Gaga : *The Marble Faun*'s Transgressive Miriam ». *Journal of American Studies* 46-3 (2012) : 625-640. [en ligne] Doi : 10.1017/S0021875812000047
- BUDICK, Emily Miller, « Hester's Skepticism, Hawthorne's Faith ; Or What Does a Woman Doubt ? Instituting the American Romance Tradition ». *New Literary History* 22-1 (Winter 1991) : 199-211. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/469149>
- CAMPBELL, Charles, « Representing Representation : Body as Figure, Frame, and Text in *The House of the Seven Gables* ». *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 47-4 (Winter 1991) : 1-26. [en ligne] Doi : 10.1353/arq.1991.0012
- CHRISTIANSON, Frank, « "Trading Places in Fancy" : Hawthorne's Critique of Sympathetic Identification in *The Blithedale Romance* ». *NOVEL : A Forum on Fiction* 36-2 (Spring 2003) : 244-262. [en ligne] [réf. du 12/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1346128>
- COOK, Jonathan, « "One of the Most Gifted Women of the Age" : Zenobia, Margaret Fuller, and de Staël's *Corinne* in *The Blithedale Romance* ». *Prospects : an Annual Journal of American Culture Studies* 58 (Oct.2004) : 35-72. [en ligne] Doi : 10.1017/S036123330001423
- DANIELS, Cindy Lou, « Hawthorne's Pearl : Woman-Child of the Future ». *The American Transcendental Quarterly* 19-3 (Sep.2005) : 221-236. [en ligne] [réf. du 19/10/2014]. Disponible sur : <http://www.questia.com/library/journal/1G1-137756010/hawthorne-s-pearl-woman-child-of-the-future>
- DAVIDSON, Edward H., « Dimmesdale's Fall ». *The New England Quarterly* 36-3 (Sep.1963) : 358-370. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/364062>
- DAVIS, Sara I., « Self in the Marketplace, or, A for Alienation ». *The South Atlantic Review* 54-2 (May 1989) : 75-92. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3200552>
- DE JONG, Mary Gosselink, « The Making of a "Gentle Reader" : Narrator and Reader in Hawthorne's Romances ». *Studies in the Novel* 13-4 (Winter 1984) : 359-377
- DERAIL-IMBERT, Agnès, « Le recouvrement du passé. Histoire et mémoire dans *The Scarlet Letter* ». *Transatlantica* 1 (2007). [en ligne] [réf. du 23/09/2012]. Disponible sur : <http://transatlantica.revues.org/1561>
- DERRICK, Scott S., « A Curious Subject of Observation and Inquiry : Homoeroticism, the Body and Authorship in Hawthorne's *The Scarlet Letter* ». *NOVEL : A Forum on Fiction* 28-3 (Spring 1995) : 308-326. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1345926>

- FEIT DIEHL, Joanne, « Re-Reading the Letter : Hawthorne, the Fetish, and the (Family) Romance ». *New Literary History : Some Inquiries* 19-3 (Spring 1988) : 655-673. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/469094>
- GALLAGHER, Susan Van Zanten, « A Domestic Reading of *The House of the Seven Gables* ». *Studies in the Novel* 21-1 (Spring 1989) : 1-13
- GARNIER, Xavier, « La lettre écarlate ou le récit de la force ». *Littérature* 119 (2000) : 21-29. [en ligne] [réf. du 03/02/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2000_num_119_3_1683.
Doi : 10.3406/litt.2000.1683
- GERBER, John C., « Form and Content in *The Scarlet Letter* ». *The New England Quarterly* 17-1 (Mar.1944) : 25-55. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/361993>
- GREEN, Carlanda, « The Custom-House : Hawthorne's Dark Wood of Errors ». *The New England Quarterly* 53-2 (Jun.1980) : 184-195. [en ligne] [réf. du 13/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/365169>
- GROSS, Robert Eugene, « Hawthorne's First Novel : the Future of a Style ». *PMLA* 78-1 (Mar.1963) : 60-68. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/461225>
- GUILLAUD, Lauric, « Le mythe de la *Wilderness* dans *The Scarlet Letter* ». *Transatlantica* 1 (2007). [en ligne] [réf. du 31/12/2013]. Disponible sur : <http://transatlantica.revues.org/1581>
- HEATH, Kathleen M., et McCULLOUGH, John M., « Whatever Happened to Hester Prynne ? The Image of the Adulteress in Colonial America and the Reproductive Consequences ». Conference Paper for the 2014 Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery. *The Image of the Hero III* 23 (2014) : 47-53. [en ligne] [réf. du 04/09/2015]. Disponible sur : <http://chass.csupueblo.edu/SISSI/Documents/Table-of-Contents-2014.pdf>
- HENNELLY, Mark M., « *The Scarlet Letter* : "A Play-Day for the Whole World ?" ». *The New England Quarterly* 61-4 (Dec.1988) : 530-554. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/365944>
- HERBERT, Walter T., Jr., « Nathaniel Hawthorne, Una Hawthorne, and *The Scarlet Letter* : Interactive Selfhoods and the Cultural Construction of Gender ». *PMLA*. 103-3 (May 1988) : 285-297. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/462377>
- JENN, Ronald, « L'adjectif composé dans *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne ». *Palimpsestes* 19 (2007). [en ligne] [réf. du 09/12/2013]. Disponible sur : <http://palimpsestes.revues.org/116>.
Doi : 10.4000/palimpsestes.116
- KALFOPOULOU, Adrianna, « Hester's Ungathered Hair : Hawthorne and 19th Century Women's Fiction ». *Gamma* 1 (1993) : 41-61
- KEHL, D.G., « Vicious Circles : the Sphere-Circle Imagery in the Four Major Novels ». *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association* 23-1 (Mar.1969) : 9-20. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1346577>
- KOKUBO, Junko, « Domesticity Fails a Romancer : A Study on *The Marble Faun* ». *Osaka Literary Review* 38 (1999) : 52-66. [en ligne] [réf. du 19/10/2014]. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/11094/25357>. Hébergé par : <http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/>
- KOROBKIN, Laura Hauft, « The Scarlet Letter of the Law : Hawthorne and Criminal Justice ». *NOVEL : A Forum on Fiction* 30-2 (Winter 1997) : 193-217. [en ligne] [réf. du 05/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1345700>
- KOUACS, Andrew, « La chute de Hester Prynne ou le passage du féminin au masculin : comment l'héroïne de *The Scarlet Letter* devient personnage secondaire dans *La lettre rouge – A –* ».

- Palimpsestes* 22 (2009). [en ligne] [réf. du 02/01/2014]. Disponible sur : <http://palimpsestes.revues.org/186>. Doi : 10.4000/palimpsestes.186
- LAST, Susan, « Hawthorne's Feminine Voices : Reading *The Scarlet Letter* as a Woman ». *The Journal of Narrative Technique* 27-3 (1997) : 349-376
- PRAJZNEROVÁ, Kateřina, « Female Relationships and Social Transformations in Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables* and William Faulkner's *Flags in the Dust* ». *BRNO Studies in English* 25 (1999) : 147-155. [en ligne] [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : <http://digilib.phil.muni.cz>
- PRINGLE, Michael, « The Scarlet Lever : Hester's Civil Disobedience ». *ESQ : A Journal of the American Renaissance* 53-1 (2007) : 31-55. [en ligne] [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : <https://muse.jhu.edu/journals/esq/toc/esq53.1.html>. Doi : 10.1353/esq.2007.0005
- PULHAM, Patricia, « "Of Marble Men and Maidens" : Sin, Sculpture, and Perversion in Nathaniel Hawthorne's *The Marble Faun* ». *The Yearbook of English Studies* 40-1/2 (2010) : 83-102. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/41059782>
- RALIBERA, Danielle, « A Feminist Touch in *The Scarlet Petal* (Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato) and *The Scarlet Letter* (Nathaniel Hawthorne) ». *Asian Women* 18-6 (2004) : 91-99. [en ligne] [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : <http://www.dbpia.co.kr/Journal/ArticleDetail/978279>
- SASAKI, Eitetsu, « The Demise of Romance Under Patriarchy : Hawthorne's *The Marble Faun* ». *English Review* 25 (Mar.2011) : 1-17. [en ligne] [réf. du 01/11/2014]. Disponible sur : <http://ci.nii.ac.jp/naid/110008380267>
- SAVOY, Eric, « "Filial Duty" : Reading the Patriarchal Body in "The Custom House" ». *Studies in the Novel* 25-4 (Winter 1993) : 397-417
- SCHEICK, William J., « The Author's Corpse and the Humean Problem of Personal Identity in Hawthorne's *The House of the Seven Gables* ». *Studies in the Novel* 24-2 (Summer 1992) : 131-153
- SPANIER, Sandra Whipple, « Two Foursomes in *The Blithedale Romance* and *Women in Love* ». *Comparative Literature Studies* 16-1 (Mar.1979) : 58-68. [en ligne] [réf. du 16/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/40245825>
- STANTON, Robert, « Hawthorne, Bunyan, and the American Romances ». *PMLA* 71-1 (Mar.1956) : 155-165. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/460198>
- STOCK, Irvin, « Hawthorne's Portrait of the Artist : A Defense of *The Blithedale Romance* ». *NOVEL : A Forum on Fiction* 11-2 (Winter 1978) : 144-156. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1344987>
- SWEENEY, Susan Elizabeth, « The Madonna, the Women's Room, and "The Scarlet Letter" ». *College English* 57-4 (Apr.1995) : 410-425. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/378241>
- ULLEN, Magnus, « Reading with "The Eye of Faith" : The Structural Principles of Hawthorne's Romances ». *Texas Studies in Literature and Language : a Journal of the Humanities* 48-1 (2006) : 1-36
- TAYLOR, Olivia Gatti, « Cultural Confessions : Penance and Penitence in Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* and *The Marble Faun* ». *Renascence* 58-2 (Jan.2005) : 135-152. Doi : 10.5840/renascence.20055827
- THOMAS, Brook, « Citizen Hester : *The Scarlet Letter* as Civic Myth ». *American Literary History* 13-2 (Summer 2001) : 181-211. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3054601>

- TODD, Robert E., « The Magna Mater Archetype in *The Scarlet Letter* ». *The New England Quarterly* 45-3 (Sep.1972) : 421-429. [en ligne] [réf. du 10/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/364405>
- TOMC, Sandra, « A Change of Art : Hester, Hawthorne and the Service of Love ». *Nineteenth-Century Literature* 56-4 (Mar.2002) : 466-494. [en ligne] [réf. du 10/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncl2002.56.4.466>
- TRACHTENBERG, Alan, « Seeing and Believing Hawthorne's Reflections on the Daguerreotype in *The House of the Seven Gables* ». *American Literary History* 9-3 (Autumn 1997) : 460-481. [en ligne] [réf. du 12/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/490176>
- TRAISNEL, Antoine, « Le faune et la sirène : la situation de Cuvier dans l'économie de *The Marble Faun* ». *Transatlantica* 2 (2011). [en ligne] [réf. du 08/01/2014]. Disponible sur : <http://transatlantica.revues.org/5563>
- VALLAS, Stacy, « The Embodiment of the Daughter's Secret in *The Marble Faun* ». *The Arizona Quarterly* 46-4 (Winter 1990) : 73-94
- WELLBORN, Grace Pleasant, « The Symbolic Three in *The Scarlet Letter* ». *The South Central Bulletin* 23-4 (Winter 1963) : 10-17. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3252402>
- WENTERSDORF, Karl P., « The Element of Witchcraft in *The Scarlet Letter* ». *Folklore* 83-2 (Summer 1972) : 132-153. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1259446>
- WILLS, Jack C., « *Villette* and *The Marble Faun* ». *Studies in the Novel* 25-3 (Fall 1993) : 272-290
- WU, Chia-hsin, « An Epochal Step : On Hester Prynne's Feminist Awareness in Hawthorne's *The Scarlet Letter* ». *The Asian Conference on Literature and Librarianship Official Conference* (2011) : 245-254. [en ligne] [réf. du 19/10/2014]. Disponible sur : http://www.iafor.org/librasia_proceedings.html

Sur les contes de Nathaniel Hawthorne

- AHMADIAN, Dr. Moussa, ASADI AMJAD, Dr. Fazel, et HAFEZI, Najmeh, « Kantian Notions of Feminine Beauty and Masculine Sublimity in Hawthorne's "The Birthmark" ». *Mediterranean Journal of Social Sciences* 31-1 (Nov.2012). [en ligne] [réf. du 05/04/2014]. Disponible sur : http://www.mcser.org/index.php?option=com_content&view=article&id=666:kantian-notions-of-feminine-beauty-and-masculine-sublimity-in-hawthornes-the-birthmark&catid=38:mjss-vol311-nov2012&itemid=119
- CARREZ, Stéphanie, « "Le nouvel Adam et la nouvelle Ève", ou l'Éden américain de Nathaniel Hawthorne ». *Mélanges de science religieuse* 70-4 (2013) : 5-16
- COOKE, Alice L., « The Shadow of Martinus Scriblerus in Hawthorne's "The Prophetic Pictures" ». *The New England Quarterly* 17-4 (Dec.1944) : 597-604. [en ligne] [réf. du 04/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/361811>
- CUDDY, Lois A., « The Purgatorial Gardens of Hawthorne and Dante : Irony and Redefinition in "Rappaccini's Daughter" ». *Modern Language Studies* 17-1 (Winter 1987) : 39-53. [en ligne] [réf. du 10/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3194751>
- DUNNE, Michael, « Varieties of Narrative Authority in Hawthorne's *Twice-Told Tales* ». *South Atlantic Review* 54-4 (Nov.1989) : 33-49. [en ligne] [réf. du 04/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3199796>

- DUSENBERY, Robert, « Hawthorne's Merry Company : The Anatomy of Laughter in the Tales and Short Stories ». *PMLA* 82-2 (May 1967) : 285-288. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/461299>
- ELBERT, Monika, « The Surveillance of Woman's Body in Hawthorne's Short Stories ». *Women's Studies : an Interdisciplinary Journal* 1 (2004) : 23-46
- FETTERLEY, Judith, « Women Beware Science : "The Birthmark" ». *The Resisting Reader : A Feminist Approach to American Fiction* (1977) : 22-33
- FOGLE, Richard Harter, « "An Ambiguity of Sin and Sorrow" ». *The New England Quarterly* 21-3 (Sep.1948) : 342-349. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/361095>
- KEIL, James C., « Hawthorne's "Young Goodman Brown" : Early Nineteenth-Century and Puritan Constructions of Gender ». *The New England Quarterly* 69-1 (Mar.1996) : 33-55. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/366302>
- LIEBMAN, Sheldon W., « Hawthorne and Milton : The Second Fall in "Rappaccini's Daughter" ». *The New England Quarterly* 41-4 (Dec.1968) : 521-535. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/363910>
- MALE, Roy R., Jr., « The Dual Aspects of Evil in "Rappaccini's Daughter" ». *PMLA* 69-1 (Mar.1954) : 99-109. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/460130>
- ORIAN, G. Harrison, « The Sources and Themes of Hawthorne's "The Gentle Boy" ». *The New England Quarterly* 14-4 (Dec.1941) : 664-678. [en ligne] [réf. du 04/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/360601>
- SCHWARTZ, Robert, « "Rappaccini's Daughter" and "Sir Hugh, or, The Jew's Daughter" ». *Western Folklore* 45-1 (Jan.1986) : 21-33. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1499595>
- SKREDVSVIG, Kary Meyers, « "Eve's Daughter, Mary's Child" : Women's Representation in Hawthorne's "The Birthmark" ». *Revista Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 26-2 (2000) : 95-105. [en ligne] [réf. du 27/10/2014]. Disponible sur : <http://revistas.ucr.ac/index.php/filyling/article/view/4521>
- STRANDBERG, Victor, « The Artist's Black Veil ». *The New England Quarterly* 41-4 (Dec.1968) : 567-574. [en ligne] [réf. du 03/02/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/363>
- THOMPSON, W.R., « Theme and Method in Hawthorne's "The Great Carbuncle" ». *The South Central Bulletin* 21-4 (Winter 1991) : 3-10. [en ligne] [réf. du 04/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3188565>
- TRITT, Shona M., et TRITT, Michael, « Chasing Perfection : Death Denial in Nathaniel Hawthorne's "The Birthmark" ». *PSYART : A Hyperlink Journal for the Psychological Studies of the Arts* (Dec.2009). [en ligne] [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : http://www.psyartjournal.com/article/show/m_tritt-chasing_perfection_death_denial_in-natha
- WALSH, Michael Conor, « Aminadab in Nathaniel Hawthorne's "The BIRTH-MARK" ». *The Explicator* 67-4 (2009) : 258-260. [en ligne] [réf. du 27/10/2014]. Disponible sur : <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0014494093250227#.VE-X8xbm4a8>
- ZANGER, Jules, « Speaking of the Unspeakable : Hawthorne's "The Birthmark" ». *Modern Philology* 80-4 (May 1983) : 364-371. [en ligne] [réf. du 03/02/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/437071>

Les Reviews

Sur Nathaniel Hawthorne

HAWTHORNE, Julian, Rev. of HAWTHORNE, Nathaniel, *The Scarlet Letter*. *The Atlantic Monthly*. April 1886. [en ligne] [réf. du 02/11/2014]. Disponible sur : <http://www.theatlantic.com/past/unbound/classrev/scarlet.htm>

TROLLOPE, Anthony, « The Genius of Nathaniel Hawthorne ». *The North American Review* 129-274 (Sep.1879) : 203-222. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/25100789>

D'ouvrages critiques

ANDERSON, Douglas. Rev. of HERBERT, Walter T., "Dearest Beloved" : *The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family* (1993). *The Yearbook of English Studies* 25 (1995) : 334-336. [en ligne] [réf. du 17/12/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3508915>

HEDRICK, Joan D., « Angel in the House ». Rev. of HERBERT, Walter T., "Dearest Beloved" : *The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family* (1993). *The Women's Review of Books* 10-12 (Sep.1993) : 26-27. [en ligne] [réf. du 17/12/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/4021688>

KRAUSE, Sydney J.. Rev. of GALE, Robert L., *Plots and Characters in the Fiction and Sketches of Nathaniel Hawthorne. With A Foreword by Norman Holmes Pearson* (1968). *The New England Quarterly* 43-1 (Mar.1970) : 152-154. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/363709>

LUNDIN, Roger. Rev. of GATTA, John, *American Madonna : Images of the Divine Woman in Literary Culture* (1997). *Church History*. 68-4 (Dec.1999) : 1054-1056. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3170270>

NELSON, Dana D., « Women and Gender in the State of Sympathy ». Rev. of BARNES, Elizabeth, *States of Sympathy : Seduction and Democracy in the American Novel* (1997) ; CASTRONOVO, Russ, *Fathering the Nation : American Genealogies of Slavery and Freedom* (1995) ; CHERNIAVSKY, Eva, *That Pale Mother Rising : Sentimental Discourses and the Imitation of Motherhood in Nineteenth-Century America* (1995) ; ROMERO, Lora, *Home Fronts : Domesticity and Its Critics* (1997) ; SMITH, Stephanie, *Conceived by Liberty : Maternal Figures and Nineteenth-Century American Literature* (1994) ; STERN, Julia A., *The Plight of Feeling : Sympathy and Dissent in the Early American Novel* (1997). *Feminist Studies* 28-1 (Spring 2002) : 175-187. [en ligne] [réf. du 13/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3178499>

SUNDQUIST, Eric J., « Disenchanted Hawthorne ». Rev. of DRYDEN, Edgar A., *Nathaniel Hawthorne : the Poetics of Enchantment* (1977). *NOVEL : A Forum on Fiction* 11-1 (Autumn 1977) : 8789. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1344892>

C. SOURCES SECONDAIRES (2)

Les monographies

- ABOUDDAHAB, Rédouane (ed. et contributeur), *Textes d'Amérique : écrivains et artistes américains entre américanité et originalité*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2008
- ARDIS, Ann L., *New Women, New Novels : Feminism and Early Modernism*. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1990
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Le pervers et la femme*. Paris : Arthorpos diff. Economica, 1995 (2^{ème} édition)
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 2009
- BALMARY, Marie, *Abel ou la traversée de l'Éden*. Paris : B. Grasset, 1999
- BAGULEY, David, *Naturalist Fiction : the Entropic Vision*. Cambridge, N.Y. : Cambridge University Press, 1990
- BASCH, Françoise, *Rebelles américaines au XIXe siècle : mariage, amour libre et politique*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1990
- BEAUVOIR, Simone (de), *Le deuxième sexe. I. Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1949
-----, *Le deuxième sexe. II. L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949
- BECHTEL, Guy, *Les quatre femmes de Dieu : la putain, la sorcière, la sainte et Bécassine*. Paris : Plon, 2000
- BELLEGUIC, Thierry, et VERVACKE, Sabrina, *Les discours de la sympathie : enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*. Québec : les Presses de l'Université Laval, 2007
- BERGER, John, *Ways of Seeing*. [S.l.] : Penguin Books, 1990
- BERNARD, Michel, *Le corps*. Paris : ditions universitaires, 1978
- BERTOLIN CEBRIÁN, Reyes, *Comic Epic and Parodies of Epic : Literature for Youth and Children in Ancient Greece*. Zürich ; New York : George Holms, 2008
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fée*. Paris : Hachette Littératures, 1998
- Bible (The) : Authorized King James Version. With an Introduction and Notes by Robert Carroll and Stephen Prickett*. Oxford, New York : Oxford University Press, 1997
- BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*. Paris : H. Champion, 2005
- BOTET, Serge, *Petit traité de la métaphore : un panorama des théories modernes de la métaphore*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2008
- BOTTING, Fred, *Gothic ?* London ; New York : Routledge, 1996
- BOUGNOUX, Daniel, *La crise de la représentation*. Paris : la Découverte, 2006
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998
- BOWRA, Cecil Maurice, *The Romantic Imagination*. Oxford ; London : Oxford University Press, 1973
- BOYER, Paul, et NISSENBAUM, Stephen, *Salem Possessed : the Social Origins of Witchcraft*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1974
- BOZZETTO, Roger, *Territoire des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1998

- BUELL, Lawrence, *Literary Transcendentalism : Style and Vision in the American Renaissance*. Ithaca : Cornell University Press, 1986
- , *New England Literary Culture : from Revolution through Renaissance*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989
- , *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge, Mass. : The Belknap Press of Harvard University Press, 2014
- BUTLER, Judith, *Antigone's Claim : Kinship Between Life and Death*. New York : Columbia University Press, 2000
- , *Bodies that Matter : on the Discursive Limits of "Sex"*. New York : Routledge, 1993
- , *Undoing Gender*. New York : Routledge, 2004
- CASTELLI, Enrico, *Le démoniaque dans l'art : sa signification philosophique*. Paris : J. Vrin, 1958
- CASTORIADIS, Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil, 1981
- CASTLE, Terry, *The Female Thermometer : Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York : Oxford University Press, 1995
- CHESNEAU DU MARSAIS, César, *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*. Houilles : Éd. Manucius, 2011
- CHOUVIER, Bernard, et ROUSSILLON, René (coll.), *Corps, acte et symbolisation : psychanalyse aux frontières*. Bruxelles : De Boeck, 2003
- CHRETIEN, Jean-Louis, *La voix nue : phénoménologie de la promesse*. Paris : Éd. de Minuit, 1990
- CLEMENT, Catherine, *Vies et légendes de Jacques Lacan*. Paris : B. Grasset, 1981
- COVENEY, Peter, *The Image of Childhood : the Individual and Society, a Study of the Theme in English Literature*. London : Penguin Books, 1967 (Revised edition)
- DAY, William Patrick, *In the Circles of Fear and Desire : a Study of Gothic Fantasy*. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1985
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*. Paris : Éd. de Minuit, 1993
- , *Le Pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Éd. de Minuit, 1988
- DELEUZE, Gilles, et GUATARRI, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Éd. de Minuit, 1975
- , et GUATARRI, Félix, *Mille plateaux*. Paris : Éd. de Minuit, 1980
- DELPY, Christine, *L'ennemi principal. 1. L'économie du patriarcat*. Paris : Éd. Syllepse, 2008
- , *L'ennemi principal. 2. Penser le genre*. Paris : Éd. Syllepse, 2008
- DELVAUX, Martine, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique*. Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998
- DIAMOND, Irene et QUINBY, Lee, *Feminism and Foucault : Reflections on Resistance*. Boston : Northeastern University Press, 1988
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éd. de Minuit, 1992
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*. Paris : PUF, 1981
- DON ALLEN, Cameron, *The Harmonious Visions : Studies in Milton's Poetry*. Baltimore : Johns Hopkins Press, 1970
- DONOVAN, Joséphine, *Women and the Rise of the Novel, 1405-1726*. Basingstoke : Macmillan, 1999

- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*. Paris : Éd. de Minuit, 1984
- DUPERRAY, Max, *Le roman noir anglais dit « gothique »*. Paris : Ellipses, 2000
- DUROT-BOUCE, Elizabeth, *Le lierre et la chauve-souris : réveils gothiques : émergence du roman noir anglais*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2004
- DÜRRENMATT, Jacques, *La métaphore*. Paris : H. Champion, 2002
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1989
- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*. Paris : Ellipses, 2006
- EVANS, Margaret Sara, *Les Américaines : histoire des femmes aux États-Unis*. Paris : Belin, 1991
- FERNANDO, Lloyd, *“New Women” in the Late Victorian Novel*. University Park London : Pennsylvania State University Press, 1977
- FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992
- Fenêtres sur l'obscur : imaginaires, gothique, néo-gothique, contre-utopie : littérature et cinéma*. Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence, 2001
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976
- , *Histoire de la sexualité. 2. L'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984
- , *Histoire de la sexualité. 3. Le souci de soi*. Paris : Gallimard, 1984
- , *Le corps utopique*. Suivi de *Les Hétérotopies*. Paris : Lignes, 2009
- , *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1998
- FULLER, Margaret, *Woman in the Nineteenth Century and Kindred Papers Relating to the Sphere, Condition and Duties of Woman*. New York : W. W. Norton, 1971
- GAMER, Michael, *Romanticism and the Gothic : Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge, N.Y. : Cambridge University Press, 2000
- GARRAIT-BOURRIER, Anne, *N. Scott Momaday, l'homme-ours : voix et regard*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, 2005
- GENETTE, Gérard, *Figures I*. Paris : Seuil, 1966
- , *Figures II*. Paris : Seuil, 1969
- , *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982
- , *Seuils*. Paris : Seuil, 1987
- GOODY, Jack, *La peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Paris : Éd. de la Découverte, 2003
- GROB, Alan, *The Philosophic Mind : A Study of Wordsworth's Poetry and Thought, 1797-1805*. Columbus : Ohio State University Press, 1973
- GUILLAUD, Lauric, *Frontières barbares : l'espace imaginaire américain de C.B. Brown à Jim Morrison*. Paris : E-dite, 2000
- GUIOMAR, Michel, *Miroirs de ténèbres : images et reflets du double démoniaque*. Paris : Libr. José Corti, 1984
- HAVENS, Raymond Dexter, *The Mind of a Poet : a Commentary. A Study of Wordsworth's Thought : “The Prelude”*. Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1967
- HESTER, Marcus B., *The Meaning of Poetic Metaphor : An Analysis in Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. The Hague Paris : Mouton, 1967

- IAKOVLEVITCH PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*. Paris : Gallimard, 1970
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éd. De Minuit, 1977
- , *Speculum*. Paris : Éd. De Minuit, 1974
- KAUFAM, U. Milo, *The Pilgrim's Progress and Traditions in Puritan Meditation*. New Haven : Yale University Press, 1966
- KILLEN, Alice M., *Le roman terrifiant ou Roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*. Genève : Slatkine, 2000
- KNIGHT, George Wilson, *The Starlit Dome : Studies in the Poetry of Vision*. London ; New York : Cambridge University Press, 1943
- KOCH, Michel, *Piété pour la chair*. Paris : Lignes, 2008
- KROEBER, Karl, *Styles in Fictional Structure : the Art of Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1971
- L'interdit de la représentation : colloque de Montpellier, 1981*. Paris : Éd. du Seuil, 1984
- L'invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*. Paris : Éd. des archives contemporaines, 2000
- LACAN, Jacques, *Livre XX. Encore*. Paris : Seuil, 1999
- , *Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973
- LACEY, Nick, *Image and Representation : Key Concept in Media Studies*. New York : St Martin's Press, 1998
- LEMAIRE, Anika, *Jacques Lacan*. Bruxelles : P. Mardaga, 1990
- LENARD, Mary, *Preaching Pity : Dickens, Gaskell, and Sentimentalism in Victorian Culture*. New York ; Paris : P. Lang, 1999
- LERNER, Gerda, *The Creation of Feminist Consciousness : from the Middle Ages to Eighteen Seventy*. New York, NY : Oxford University Press, 1994
- Le sens et ses voix : dialogisme et polyphonie en langue et en discours*. Metz : Université Paul Verlaine, 2006
- Literature and Gender*. London : Routledge The Open University, 1996
- MARIENSTRAS, Élise, *Les mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, 1763-1800*. Paris : F. Maspero, 1975
- MARTIN, Jean-Pierre, *Le puritanisme américain en Nouvelle-Angleterre : 1620-1693*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1989
- MATTHEWS-GRIECO, Sara F., *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVIe siècle*. Paris : Flammarion, 1991
- MATTHIESSEN, F. O., *American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London : Oxford University Press, 1968
- MERCIER, Michel, *Le roman féminin*. Paris : PUF, 1976
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1985
- , *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979
- , *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de la rhétorique*. Paris : Librairie Générale Française, 1992

- Monstres et monstruosités*. Centre d'étude de la métaphore, Nice. Nice : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1987
- MOREL, Geneviève, *Ambiguités sexuelles : sexualité et psychose*. Paris : Éd. Anthropos, 2000
- MUCHEMBLED, Robert, *Le roi et la sorcière : l'Europe des bûchers, XVe-XVIIIe siècles*. Paris : Desclée, 1993
- , *Sorcières, justice et société aux 16^e et 17^e siècles*. Paris : Éd. Imago, 1987
- MUMFORD-JONES, Howard, *Belief and Disbelief in American Literature*. Chicago : University of Chicago Press, 1967
- NABERT, Jean, *Essai sur le mal*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1997
- NAPIER, Elizabeth R., *The Failures of Gothic : Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form*. Oxford : Clarendon Press, 1987
- PAILLIER, Magali, *La katharsis chez Aristote*. Paris : L'Harmattan, 2004
- PASTOUREAU, Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*. Paris : Le Léopard d'or, 1989
- PERELAN, Chaim, *L'empire rhétorique : rhétorique et argumentation*. Paris : J. Vrin, 2002
- PERROT, Philippe, *Le corps féminin : XVIIIe-XIXe siècles*. Paris : Éd. du Seuil, 1991
- PIZER, Donald, *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*. Edwardsville III : Southern Illinois University Press, 1984 (Revised edition)
- Prostituées et pécheresses dans l'imaginaire anglo-saxon : [actes du colloque du Centre de recherche sur l'imaginaire dans les littératures de langue anglaise. Reims, Marne. 1995]*. Reims : Presses Universitaires de Reims, 1997
- RABATE, Dominique, *Poétiques de la voix*. Paris : José Corti, 1999
- REMAURY, Bruno, *Le beau sexe faible : les images du corps féminin, entre cosmétique et santé*. Paris : B. Grasset, 2000
- RIEHL, Joseph E., *Charles Lamb's Children Literature*. Salzburg, Austria : Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 1980
- ROMMERU, Claude, *Le Mal*. Paris : Éd. du Temps, 2000
- ROSSUM-GUYON, Françoise van, *Hélène Cixous, chemins d'une écriture : [actes du colloque d'Utrecht, 8-11 juin 1987]*. Sous la direction de Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Díaz-Diocaretz. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1990
- RYAN, Mary P., *The Empire of the Mother : American Writing about Domesticity, 1830 to 1860*. New York (N.Y.) : Copublished by the Institute for Research in History and the Haworth Press, 1982
- SAMI-ALI, Mahmoud, *Le corps, l'espace et le temps*. Paris : Dunod, 1998 (2^{ème} édition)
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*. Paris : Éd. du Seuil, 2001
- SILVERMAN VAN BUREN, Jane, *The Modernist Madonna : Semiotics of the Maternal Metaphor*. Bloomington London : Indiana University Press Kamac Books, 1989
- SMITH, Stephanie A., *Conceived by Liberty : Maternal Figures and Nineteenth-Century American Literature*. Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press, 1994
- STOWE, Harriet Beecher, *Woman in Sacred History. A Series of Sketches Drawn from Scriptural, Historical, and Legendary Sources*, [1874]. [en ligne]. Version numérisée par Internet Archive en 2011. [réf. du 03/07/2015]. Disponible sur : <http://www.archive.org/details/womaninsacredhis00stow>.

TALON-HUGON, Carole, *Les Passions : analyse de la notion : étude de textes : Cicéron, Saint Thomas, Descartes*. Paris : A. Colin, 2004

TAMBA, Irène, *La sémantique*. Paris : PUF, 1998

The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge New York : Cambridge University Press, 2002

Les revues et autres articles

ANDERSON, Anne, « Life Into Art and Art Into Life : Visualising the Aesthetic Woman or “High Art Maiden” of the Victorian “Renaissance” ». *Women’s History Review* 10-3 (2001) : 441-462. [mis en ligne le 19/12/2006]. Doi : 10.1080/09612020100200290

ARNAUD, Pierre, « Au service de Lucifer : le diable, la magie et le pacte dans *Le Moine* de M.G. Lewis ». *Maître et serviteur dans le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles : [actes du Colloque Société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles]* (1985) : 135-151. [en ligne] [réf. du 04/02/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xvii_0294-1953_1985_act_21_1_2229.

-----, « Le roman gothique et l’avènement de la femme moderne ». *XVII-XVIII. Bulletin de la société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 2 (1985) : 167-184. [en ligne] [réf. du 05/02/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xvii_0291-3798_1985_num_20_1_1704.

BARNETT, Louise K., « American Novelists and “The Portrait of Beatrice Cenci” ». *The New England Quarterly* 53-2 (Jun.1980) : 168-183. [en ligne] [réf. du 10/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/365168>

BASCH, Françoise, « Mythes de la femme dans le roman victorien ». *Romantisme* 13/4 (1976) : [en ligne] 198-214. [réf. du 05/02/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1976_num_6_13_5065.

BEAUVAIS, Jean-Baptiste (de), « Quelques lignes (de fuite) sur la déterritorialisation ». *Edit* 3 (mars 2006). [en ligne] [réf. du 27/01/2015]. Disponible sur : <http://www.edit-revue.com>.

BENZIMAN, Galia, « Challenging the Biological : the Fantasy of Male Birth as a Nineteenth-Century Narrative of Ethical Failure ». *Women’s Studies : an Interdisciplinary Journal* 35-4 (2006) : 375-395

BERNSTEIN, Cynthia, et WARHOL, Robyn R., « Engaging Narrators ». *PMLA* 102-2 (Mar.1987) : 218-219. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/462551>

BRESSLER, Sylvie, « Le non-regard en littérature ». *Communications* 75 (2004) : 135-146. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2004_num_75_1_2147.

BUITENHUIS, Peter, « Henry James on Hawthorne ». *The New England Quarterly* 32-2 (Jun.1959) : 207-225. [en ligne] [réf. du 22/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/362553>

CASSAGNE-BROUQUET, Sophie, et DOUSSET-SEIDEN, Christine, « Genre, normes et langages du costume ». *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* 36 (2012). [en ligne] [réf. du 09/04/2013]. Disponible sur : <http://clio.revues.org/10714>

DE JONG, Mary, « Dark-Eyed Daughters : Nineteenth-Century Popular Portrayals of Biblical Women ». *Women’s Studies : An Interdisciplinary Journal* 19-3/4 (1991) : 283-308. [en ligne] Doi : 10.1080/00497878.1991.9978875

- FESSENDEN, Tracy, « The Convent, the Brothel, and the Protestant Woman's Sphere ». *Signs* 25-2 (Winter 2000) : 451-478. [en ligne] [réf. du 17/12/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3175562>
- FRASER, Hilary, « Women and the Art of Fiction ». *The Yearbook of English Studies* 40-1/2 (2010) : 61-82. [en ligne] [réf. du 12/04/2014]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/41059781>
- FREELAND, Cynthia A., « Woman : Revealed or Reveiled ? ». *Hypatia* 1-2 (Fall 1986) : 49-70. [en ligne] Doi : 10.1111/j.1527-2001.1986.tb00837.x
- FREEMAN, Jo, et HENLEY, Nancy, « The Sexual Politics of Interpersonal Behavior ». Tiré de la cinquième édition de HENLEY, Nancy, *Women : A Feminist Perspective*. [en ligne] [réf. du 03/06/2015]. Disponible sur : <http://www.jofreeman.com/womensociety/personal.htm>.
- GEOFFROY-MENOUX, Sophie, « "Echoes and Reverberations" : traduire l'intertextualité dans le *Hawthorne* de Henry James ». *Palimpsestes* 18 (2006). [en ligne] [réf. du 06/01/2014]. Disponible sur : <http://palimpsestes.revues.org/576>
- GRIFFIN, Susan M., « The Yellow Mask, the Black Robe, and the Woman in White : Wilkie Collins, Anti-Catholic Discourse, and the Sensation Novel ». *Narrative* 12-1 (Jan.2004) : 55-73. [en ligne] Doi : 10.1353/mar.2003.0019
- GUEYDAN, Madeleine, « Retour à Lacan ». *Oxymoron* 2 (2011) : 4 pp. [en ligne] [réf. du 06/09/2015]. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3261>
- HIVET, Christine, « La violence de l'homme et les droits de la femme dans le roman anglais de la fin du XVIIIe siècle ». *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 44 (1997) : 129-144. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xvii_0291-3798_1997_num_44_1_1370.
Doi : 10.3406/xvii.1997.1370
- JAMBOIS, Fabrice, « Perversion et relation à l'autre selon Deleuze ». [en ligne]. [réf. du 27/01/2015]. Disponible sur : http://www.academia.edu/6453684/Perversion-et-relation_%C3%A0_lautre_selon_Deleuze.
- KIRK, Gerald A. (ed.), et BEASLEY, Jerry C. (ed.), *Studies in the Novel* 19-3 (Fall 1987) Special Number, "Women and Early Fiction"
- LUNGU-CIRSTEA, Arina, « Feminism and Faith : Exploring Christian Spaces in the Writing of Sara Maitland and Michèle Roberts ». *E-rea* 8-2 (2011). [en ligne] [réf. du 28/10/2014]. Disponible sur : <http://erevues.org/1563>
- MAGLI, Ida, « Pouvoir de la parole et silence de la femme ». *Les Cahiers du GRIF* 12 (1976) : 37-43. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_0770-6081_1976_num_12_1_1079
- MONIQUE, Léon, « Le Dictionnaire de la Femme ou anthologie de la femme-signé ». *Romantisme* 13/4 (1976) : 67-76. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1976_num_6_13_5053
- NICOLE-CLAUDE, Mathieu, « Homme-culture et femme-nature ? ». *L'Homme* 13-3 (1973) : 101-113. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1973_num_13_3_367364
- PAGLIARINI, Marie Anne, « The Pure American Woman and the Wicked Catholic Priest : An Analysis of Anti-Catholic Literature in Antebellum America ». *Religion and American Culture : A Journal of Interpretation* 9-1 (Winter 1999) : 97-128. [en ligne] [réf. du 27/12/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1123928>
- PLAISANT, Michèle, « La représentation des femmes chez Pope : le dit et le non-dit ». *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines* 19 (1984) : 137-160. [en ligne] [réf. du

23/01/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xvii_0291-3798_1984_num_19_101051

- RALEIGH, John Henry, « Henry James : The Poetics of Empiricism ». *PMLA* 66-2 (1951) : 107-123. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/459593>
- RAMOND, Charles, « Deleuze – Schizophrénie, Capitalisme et Mondialisation ». *Cités* (2010) : 99-113. [en ligne] [réf. du 27/01/2015]. <halshs-0067424>
- REID, Bethany, « “Unfit for Light” : Anne Bradstreet’s Monstrous Birth ». *The New England Quarterly* 71-4 (Dec.1998) : 517-542. [en ligne] [réf. du 17/12/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/366601>
- RUSSELL, William M., « Poetics and Literary Language ». *College English*. 31-3 (Dec.1969) : 300-308. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/374527>
- TATAR, Maria M., « The Houses of Fiction : Toward a Definition of the Uncanny ». *Comparative Literature* 33-2 (Spring 1981) : 167-182. [en ligne] [réf. du 15/05/2012]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1770438>
- THERIEN, Claude, « Valéry et le statut “poétique” des sollicitations formelles de la sensibilité ». *Les Études philosophiques* 62 (2002/3) : 353-369. [en ligne] [réf. du 27/10/2014]. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2002-3-page-353.htm>
- WADSWORTH, Sarah, « Innocence Abroad : Henry James and the Re-Invention of the American Woman ». *The Henry James Review* 22-2 (Spring 2001) : 107-127. [en ligne] Doi : 10.1353/hjr.2001.0021
- WAHL, François, « Jacques Lacan était-il un charlatan ? ». Entretien avec ASSOULINE, Pierre, dans l’émission de France Culture du 13/04/2001. [en ligne] [réf. du 05/09/2015]. Fiche texte disponible sur : <http://www.psychasoc.com/Textes/Jacques-Lacan-etait-il-un-charlatan>.
- WAJEMAN, Gérard, « Psyché de la femme : note sur l’hystérique au XIXe siècle ». *Romantisme* 13/4 (1976) : 57-66. [en ligne] [réf. du 23/01/2014]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1976_num_6_13_5052

D. THESES

- AH-TUNE, Hélène, *L’écriture rouge dans « The Masque of the Red Death » de Edgar Allan Poe et dans The Scarlet Letter, A Romance de Nathaniel Hawthorne*. Sous la direction de Viola Sachs. [S.l. : s.n.], 1998. Thèse de doctorat : Littérature anglaise : Paris 8 : 1998
- CARREZ, Stéphanie, *L’œuvre au rouge : alchimie de la création dans la fiction de Nathaniel Hawthorne*. Sous la direction de Hélène Aji. [S.l. : s.n.], 2010. Thèse de doctorat : Études anglophones : Le Mans : 2010
- KOHLER, Bruce, *Les jardins de Hawthorne : le rôle du jardin dans l’œuvre romanesque de Nathaniel Hawthorne*. Paris : [S.l. : s.n.], 1984. Thèse de 3^e cycle : Études anglophones : Paris 3 : 1984
- LORRAIN, Stéphanie, *Espace privé et espace public dans les récits longs de Nathaniel Hawthorne*. Sous la direction de Kathie Birat. Metz, 2006. [S.l. : s.n.]. Thèse de doctorat : Littérature américaine : Metz : 2006
- RABAUD, Sophie, *Fictions de présence : la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*. Paris : H. Champion, 2000. Thèse de doctorat : Littérature comparée : Paris 3 : 1996

- RIOTON, Coralie, *L'image de la femme maléfique dans « The Scarlet Letter », « Madame Bovary » et « Drammi Intimi » chez Hawthorne, Flaubert et Verga*. Sous la direction de Roger Chemain. [S.l. : s.n.], 2001. Thèse de doctorat : Littérature comparée : Nice : 2001
- SIMONSON, Patricia, *L'ambivalence de la prise de parole dans l'écriture de Nathaniel Hawthorne : le dilemme de Jonas*. Sous la direction de Hubert Teyssandier. Paris : [S.l. : s.n.], 1998. Thèse de doctorat : Monde anglophone : Paris 3 : 1998
- TRAISNEL, Antoine, *Nathaniel Hawthorne : l'allégorie critique, ou l'écriture de la crise*. Sous la direction de Mathieu Duplay. Lille : [S.l. : s.n.], 2009. Thèse de doctorat : Littérature américaine : Lille 3 : 2009
- WALSH, Conor Michael, *Nathaniel Hawthorne and His Biblical Contexts*. University of Nevada Las Vegas, 2009. Theses/Dissertations/ProfessionalPapers/Capstones. [en ligne] [réf. du 19/10/2014]. Disponible sur : <http://digitalscholarship.univ-edu/thesesdissertations/115/>

E. WEBOGRAPHIE ET MULTIMEDIA.

Documentaires vidéographiques et iconographiques

- BERGER, John, *Ways of Seeing. Episode 1 : Psychological Aspects*. London : British Broadcasting Corporation, HubuWeb [diff.], 1972. [en ligne] [réf. du 03/06/2015]. Disponible sur : http://wwubu.com/film/berger_seeing.html
- , *Ways of Seeing. Episode 2 : Women in Art*. London : British Broadcasting Corporation, HubuWeb [diff.], 1972. [en ligne] [réf. du 03/06/2015]. Disponible sur : http://wwubu.com/film/berger_seeing.html
- , *Ways of Seeing. Episode 3 : Collectors and Collecting*. London : British Broadcasting Corporation, HubuWeb [diff.], 1972. [en ligne] [réf. du 03/06/2015]. Disponible sur : http://wwubu.com/film/berger_seeing.html
- , *Ways of Seeing. Episode 4 : Commercial Art*. London : British Broadcasting Corporation, HubuWeb [diff.], 1972. [en ligne] [réf. du 03/06/2015]. Disponible sur : http://wwubu.com/film/berger_seeing.html
- MATTESON, Thompkins H. *Examination of a Witch* [1853]. Propriété du Peabody Essex Museum, Salem, MA. [en ligne] [réf. du 03/06/2015]. Disponible : <http://salem.lib.virginia.edu/generic.html>

Webothèque : textes intégraux, critiques et autres médias

- <http://americanliterature.com/author/nathaniel-hawthorne/bio-books-stories>
- <http://www.eldritchpress.org/nh/hawthorne.html>
- <http://www.gutenberg.org/ebooks/author/28>
- <http://www.jstor.org/>
- <http://www.online-literature.com/hawthorne/>
- <http://biblehub.com/matthew/14.htm>

Site officiel de la *Nathaniel Hawthorne Society*

<http://www.tamtu.edu/hawthorne/>

Le forum du scientifique « Hawthorne in Salem » :

<http://www.hawthorneinsalem.org/>

CLAISSE, Dominique Régis, « The Missing Mother in *The House of the Seven Gables* – A Study of Feminine Nature ». [réf. du 25/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12189/>

-----, « The Transatlantic Quest in Nathaniel Hawthorne's Romances ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12256/>

COALE, Samuel, « Hawthorne as Early Icon : The Mystery of Silence ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12320/>

ENGLISH, Karen, « Nathaniel Hawthorne as Bronson Alcott's "Coy Maiden" ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12351/>

EPPLER, Karen Sanchez, « "To Be My Own Human-Child" : Parenting and Romance" ». « Hawthorne and the Culture of the Family », Panel ALA, May 2003. [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/11834/>

GRUESSER, John, « Playing with the (Birth)Mark : Aylmer's Failed Attempt to Achieve Perfect Whiteness ». [réf. du 27/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/10227/>

GOLLIN, Rita, « Figurations of Salem in "Young Goodman Brown" and "The Custom House" ». [réf. du 19/10/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/10024/>

GREVEN, David, « The Passions of Hawthorne's New Eve : Female Desire in *The Scarlet Letter* ». [réf. du 25/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12264/>

HERBERT, Walter T., « Different from Himself : Hawthorne and the Masks of Masculinity ». Taken from May 2003, American Literature Association Convention. [réf. du 25/10/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/11976/>

IDOL, John L., Jr., « Villain, Goad, or Something Else : Chillingworth as Depicted by Hawthorne and Christopher Bigby ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12185/>

JOHNSON, Claudia Durst, « The Secular Calling and the Protestant Ethic in *The Scarlet Letter* and *The House of the Seven Gables* ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/10136/>

MARRON, Orley K., « Eden and the Re-Creation of the Artist ». A paper presented in the June 2010 Conference, Hawthorne in Concord : « Eden and Beyond ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/>

MILLINGTON, Richard H., « The Meanings of Hawthorne's Women ». [réf. du 25/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/10482/>

PENNELL, Melissa McFarland, « Subverting the Subversive : Hawthorne's Containment of Hester Prynne in *The Scarlet Letter* ». [réf. du 28/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12184/>

- PERSON, Leland S., « The Scarlet Reader : Newton Arvin on Hawthorne and Melville ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/10226/>
- PONDER, Melinda M., « Hawthorne and “the Sphere of Ordinary Womanhood” ». [réf. du 25/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/10189/>
- SAMPSON, Edward C., « The “W” in Hawthorne’s Name ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12206/>
- STONE, Greg, « The Ideal Identity : Nathaniel Hawthorne and the Loss of Native American Culture ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12183/>
- STUART, John W., « Christian Imagery in Hawthorne’s *The Scarlet Letter* ». [réf. du 19/10/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/11711/>
- , « The Hawthorne-Melville Relationships ». A Paper presented at the Annual Convention of the National Council of Teachers of English, Indianapolis, Nov.2004. [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12196/>
- VELELLA, Rob, « Dark Romantics : Hawthorne and Poe ». [réf. du 18/10/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12348/>
- WASHIZU, Hiroko, « Celestial Hieroglyphics ». [réf. du 18/10/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12323/>
- WHITTAKER, Albert Keith, « Neoconservative Nathaniel : Bioethics and “The Birthmark” ». [réf. du 03/01/2014]. Disponible sur : <http://www.hawthorneinsalem.org/page/12183/>

[Résumé]

L'élaboration de portraits féminins reflète la fascination de Hawthorne pour cette créature complexe, un attrait nourri par l'omniprésence des femmes dans son entourage. L'influence de ces dernières est indéniable, et semble être à l'origine du féminisme ambigu de l'écrivain, partagé entre, d'un côté, l'héritage puritain des Manning et Hawthorne, et, de l'autre, les convictions féministes émergentes de sa belle-famille, les Peabody. Les portraits de femmes de la fiction hawthornienne se caractérisent donc par un binarisme essentialisme-différentialisme qui émane de la vision étroite des protagonistes masculins, et que l'auteur tente de dépasser. Les concepts deleuziens du « mineur » et du « devenir-femme » nous seront d'une grande utilité pour comprendre comment la femme essentialisée des Puritains, ce que nous pouvons aussi appeler la femme-image, au sens lacanien du terme, est en réalité une femme minorée car amputée de son esprit et de son rôle social. Hawthorne témoigne ainsi d'un féminisme équivoque, une voix qu'il a du mal, par moments, à assumer et affirmer complètement.

[Mots-clefs]

Littérature américaine – XIXe siècle – Nathaniel Hawthorne – fiction courte – « devenir-femme » – littérature mineure – image – texte – portraits – Discours – féminisme – Genre

[Abstract]

Female portraits are abundant in Nathaniel Hawthorne's fiction, short stories and novels alike. The influence of the women evolving in his private sphere may be at the origin of his ambiguous feminist vision, as his allegiance was divided between his Puritan inheritance (both the Mannings and the Hawthornes) on the one hand, and, on the other, the emerging feminist convictions of his in-laws (the Peabodys). Hawthorne's female portraits are thus characterized by a tendency to binarism as they pit an essentialist view of women against a differentialist one. This binarist perspective reflects the narrow-mindedness of the patriarchal system which the male heroes try to defend and maintain. Deleuze and Guattari's concepts of "minor literature" and "becoming-woman" will help us understand how the woman-image of the Puritans is a minored woman in the realm both of the social order and the symbolic order. Hawthorne's feminist voice is an equivocal one as his text is undergoing a subterranean process of "becoming-woman."

[Keywords]

American literature – XIXth century – Nathaniel Hawthorne – short stories – "becoming-woman" – minor literature – image – text – portraits – Discourse – feminism – Gender studies